الفنّ ! فكأننّا نقول الوجود

أيها المبدعون بالإيماءة إلى ما هو فوقها : الوطن والإنسان .

أن نقول : الفن ! فكأننا نقول الوجود ، كذلك نختصر في تكثيف شديد ، كوننا هذا ، الذي يترامى بأبعد من الظن ، ويتعالى بأرفع من الفضاء ، على رحابة المدى وهيمًا ، وشاهق المجرات خيالاً ، نبلغهما طيفاً مجنحاً ، له من اسطورة بساط الريح حقيقة ومجازاً ما يجعله يحلم ، وله من هذا الحلم طاقة على تمثل هذه الاسطورة ، في تلك القدرة الخلاقة التي هي الابداع ، يحملنا جناحاه عبر المسافات واللامسافات ، بل انخطاف الروح في ومضة التأمل التي تنداح وتنداح إلى ما لا نهاية .

إن هذا الفن ، وهذه عظمته ، يقدم الرؤية والجمال والمعرفة بلغة تشكيلية . أكثر من ذلك . إن الفن الذي يعكس العلم والفلسفة المعاصرين ، يقدمهما بلغة تشكيلية أيضاً ، وهذا هو السبب الرئيسي في أن التشكيل قد غدا ، في أيامنا هذه ، موضع هذا التثمين المتعاظم ، لا في التذوق وحده ، ولا في السفارة التي يقوم بها وحدها ، ولا بما هو تزيينيات جدارية ، في صالونات النخبة والأثرياء ، إنما في هذا الدور التأثيري الفعال الذي يمارسه على العقول ، ليصبح أحد عوامل التغيير الذي يقوم على مهاد من التنوير والتثوير ، في الأحداث الجارية والمقبلة لعالمنا .

إن غاليليو ، وهو الطليعي والتثويري العظيم للقرن السادس عشر ، والذي كان شهيد مقولاته العلمية ، يعرّف عصر النهضة بقوله : إن هذا العصر هو كتاب الفلسفة الحقيقي ، وكتاب الطبيعة المخطوط بحروف لم تألفها أبجديتنا ، وهذه الحروف هي المثلثات والمربعات والدوائر والكرات ، أي بكلمة ، هو كتاب الفن التشكيلي ، بكل تجلياته .

وهذا الفن التشكيلي الذي انتزع هذا الاعتراف النبيل ، من عالم جريء ، لا يماري في إعلان الحقيقة ، هو فن يسلك الطريق القويم إلى غايته في نشر الوعي ، لا عن طريق الخطوط والدوائر والكتل والأضواء والظلال ، بل عن طريق التعبير عن حركة الأشياء ، وصيرورتها ، وفعاليتها ، التي هي أساس الفهم الجدلي لهذا المتن .

ومن هم الفنانون التشكيليون الذين يملكون هذه الطاقة التغييرية ؟ انهم الشعراء ! الشعراء لا بالوزن والقافية ، وانما بالفرشاة والازميل . إنهم شعراء دون أن يدروا أنهم شعراء . لانهم ينطلقون من تنسيق العناصر العلمية المكتسبة مع العنصر الشعري الفطري ، وبذلك يملكون الأداتين الاهم في نقل المعرفة للناس : أداة اللون الموحي وأداة الكلمة المموسقة ، وكلاهما إلى نفاذ عميق في النفوس ، ولدينا ، في التاريخ الحديث شاهد باهر ، هو اقتران اللوحة بالقصيدة عند بيكاسو وايلوار ، فقد صوّر بيكاسو جريمة الفاشية في اسبانيا بلوحة غيرنيكا ، وجاء ايلوار بقصيدة غيرنيكا ، ليمجد ما في هذه اللوحة النابضة بطاقتها الايحائية ، من صرخة ضد الفاشية المجرمة .

واذا كان الفن في كل تألقاته ، يفعل فعل السحر الذي تبدى في الغيرنيكا لوحة وقصيدة ، فإن الموسيقا والكلمة لهما الدور نفسه ، وقد كانا في صلب افكار كل الفلاسفة الذين مهدوا للثورات الكبرى تمهيداً هيّأ النفوس والعقول للقيام بهذه المآثر العظمى .

لقد نهض الفن التشكيلي بهذا كله ، ومنذ مطلع النصف الثاني لهذا القرن تخصيصاً بمتدرجات ملحوظة الى أعلى ، سواء في تجويد السوية الفنية ، أو تقديم الرؤية الجمالية في اطار الشفافية التي تنأى عن المباشرة والفقاعة والفجاجة التي تصدم الرائي ، وتستفز المتأمل بابتذالية التلقين الصارخ . لقد أعطانا الفن التشكيلي ذاته ، وجذبنا إلى دائرته ، واستأثر بمشاعرنا ، وخاصة في العقد الأخير ، بما حمل به من تقنية ابداعية ، ومهارة معلميّة ، في تناول المواضيع من زوايا مختلفة ، فيها خضرة الحقل ، وزرقة البحر ، وبياض الياسمين ، وعطر التوق ، فوق مهاد مدروس بدقة ، وتوزيع فيه تناغم شاعري ، يضع المشاهد في الجو الذي تتوخاه اللوحة ، دون أن يفطن هذا المشاهد الى ما تتوخاه اللوحة مباشرة ، لانها تعتمد على دلالتها في مقولتها ، وتملك تأثيرها بفعل قدرتها على التأثير في الاحاسيس ، عبر استبطان رهيف يستولي علينا من الداخل ، ويدوم ثمة حتى بعد أن ننصرف عن اللوحة بوقت طويل .

ان نتاج ابداعية بهذا القدر من النضج ، ما كانت ممكنة ، ولن تكون ممكنة دون توفر وسائلها ، مثل الدراسة الاكاديمية ، والممارسة العملية ، والتشجيع المستمر ، ووجود صالات دائمة للعرض ، ومعرض سنوي كل عام ، ومعارض كثيرة متفرقة ، في العاصمة والمدن والحواضر ، واقتناء اللوحات المختارة ، والدأب على تقدير هذا الفن مادياً ومعنوياً ، وكل هذه الوسائل ، في توفرها غير المحدود ، تستند الى رعاية كريمة ، لا تصدر إلا عن راع كريم ، يعرف ما للفن من أثر وخطر ، في حياة الشعب والامة ، فيولي الفن والفنانين اهتمامه وعنايته المتواصلين ، وهذا الراعي الكريم الذي يستند في رعايته السابغة هذه إلى ثقافة وقناعة ، هو الرئيس حافظ الأسد ، قائد امتنا العربية في رحلة القبض على المصير وصولاً إلى الغد المنشود .

ومن النافل القول ان الفن التشكيلي ينطوي بذاته على الموسيقا كما ينطوي على الشعر، ولهذا كانت له هذه الاهمية القصوى في رسم الطبيعة الناطقة حتى في صمتها، ورسم المكافحين حتى وهم عزّل، ورسم المناظر المستمدة من المدن والارياف، في حركتها الدالة على انه لا سكون في الاشياء، مادام التبدل، والانتقال من مرحلة إلى مرحلة، ومن نظام إلى آخر، هو قانون السيرورة التاريخية كما تعلمون.

بهذا المنظار الرؤيوي ومن هذا المنطلق التقويمي، نتعامل نحن في سورية مع فنوننا التشكيلية، هذه الفنون التي حققت حضوراً متميزاً، كمّاً وكيفاً، في العقد الأخير وماقبله، فصارت حاملاً طليعياً لرسالتنا إلى شعبنا العربي وشعوب العالم، من خلال المعارض التي تتكاثر، وتتنوع، وتتوزع، في المكان والزمان، توزعاً لا عهد لنا به. وتتنوع في المواضيع، تنوعاً غير مألوف، وتتأصل، تراثاً وحداثة، تأصلاً مدهشاً، وتحظى بإقبال مشهود، في صالات العرض التي تزداد، وفي الطلب الذي يشتد، إلى درجة أن لدينا الآن، كما لدى الأمم الأخرى المتطورة، سوقاً للوحات، وبأثمان تتدرج صعوداً كل يوم.

وانه لواقع موضوعي، أن يكون الأمر على هذا النحو، مادام الفن التشكيلي، منذ الثلاثينات، قد صوّر، وبواقعية رومانسية، معاركنا الوطنية والقومية، وعالج، على امتداد الزمن اللاحق، كل قضايانا وهمومنا، وأسهم في كل المراحل المتعاقبة، في التحريض الفكري، ثورة ونضالاً، وفي إيقاظ النفوس همة وجارحة، وفي دفع التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي شوطاً بعد شوط إلى أمام.

لقد بات واضحاً الآن أن المستقبل للعلم والفن والأدب، وأن امتلاك هذا المستقبل يرتكز على هذه الأسس، لأنه بها ينبني، وعلى دعائمها ينهض، وهذا الكشف مردّه عندنا إلى حافظ الأسد لا بما هو قائد عسكري وسياسي تطاول قامته قامات القادة العظام في التاريخ فحسب، بل لأنه هو، في حدة بصره وبصيرته، وفي ممارسته الثورية، نظرية وتطبيقاً، قد توصل إلى يقين راسخ بعلمية هذا الكشف أيضاً.

وإذا كانت الثورة تتخلق بالثوار، فإن الثقافة تتخلق بالقادة المثقفين، غير أن القائد المثقف لا يملك العطاء الثقافي بالضرورة، فهذا يحتاج إلى ايمان، إلى فعل، الى بذل، الى نظرة تعتبر الثقافة ضرورة لا حلية، وهذه الصفات، على امتداد الحركة التصحيحية، قد وجدت معادلها الموضوعي في تحقق نهضتنا الثقافية، وراعي هذا المؤتمر الأول من نوعه في تاريخ الحركة التشكيلية في هذا القطر.

ولأن النهضة، في أي بلد، لا تكون إلا بتكاملها وشموليتها، فان النهضة في هذا القطر قد كانت في تكاملها وشموليتها أيضاً، ولسنا بحاجة إلى اقتباسات واستشهادات كي نوثق هذه البدهية. إن الذي قاد حرب التحرير في تشرين، هو الذي قاد معركة السياسة في التشرين الآخر، وهو الذي يقود الآن وباعتراف الجميع، معركة السلم في مؤتمر السلام المقبل، على أساس راسخ، متين، واضح، هو تطبيق الشرعية الدولية في قضية فلسطين، كما طبقت في قضية الخليج، وهذا منطق يدعمه الحق، وتدعمه كذلك القوة، ويأتي النفس الصمودي الطويل، ليفضح كل المناورات والمداورات والتصريحات الاسرائيلية الوقحة، الرامية الى نسف هذا المؤتمر، فنحن، حسب المواقف المبدئية الثابتة لقائدنا وقطرنا، نريد تطبيق القرارين ٢٤٢ و ٣٣٨، وهما قراران واضحان، يؤكدان حقنا في استرداد أرضنا، مقابل السلام لغيرنا، ولن نمل في محادثة من يريد المحادثات سواء كان هذا أو ذاك، ففي هذا المجال تعرف الدنيا كلها أن حافظ الأسد هو سيد من ناقش وحاور وأعاد القضايا إلى منطلقاتها الصحيحة إذا ما أراد الآخرون إبعادها عن هذه المنطلقات الصحيحة.

لماذا أقول كل ذلك؟ وماذا أريد أن أثبت من وراء كل ذلك؟ إن ما أريد إثباته هو أن الأشياء لا تتجزأ فمن بنى للثقافة نهضة، وللسياسة نهضة، وللتحرير نهضة، قادر أن يدفع عن كل ما بناه الأذى، بالوثوب عليه، ودفعه، ودحره دحراً كاملاً.

لقد حاولت أن أظهر ما للفن التشكيلي من قيمة جمالية ومعرفية وتغييرية، وهذا حسبي، أما أنتم، أيها الفنانون التشكيليون، فقد تجاوزتم، بما قدمتم على مدى أعوام طويلة، المحاولة إلى ما هو أكثر توكيداً منها، الموقف الواعي في القرار الواعي، لكل ما يعود عليكم بالنفع وعلى نقابتكم بالنجاح

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

الديمومة في العمل الفني

طارق الشريف

الديمومة في العمل الفني

منذ ان استقر الانسان القديم في مدن ، وتحولت حياته من مراحل الصيد .. الى الزراعة ، وحين بدأ يفكر في الخلود ، والبقاء بعد الموت ، وفي البحث عن الوسائل التي تساعده على التغلب على هذا القدر الذي لا مفر منه .

وحين بدأ الانسان بالتفكير في الوسائل التي تساعده على الخلود وقهر الموت ، كان يظن ان الموت هو العدم المطلق ، والفناء الذي لا يمكن قهره ، ذلك لان الانسان كان يرى ان الموت هو الدائرة الهندسية المصمتة التي لايمكن اختراقها ، وكذلك كان الناس يتصورون (الموت) .. ولا يمكن ان تتطابق الدائرتان ،ولانستطيع ان نجعلهما متداخلتين ، ولا يمكن ان يكون لهما الا وجود جوهري ، وقائم بذاته .

فاذا انتهت الحياة كان الموت ، ولم يكن الانسان يتصور ان الحياة والموت يتداخلان فلسفيا وفكريا .. كما نفكر اليوم ، كما ان ادراك ان الحياة شيء نسبي .. والموت كذلك؟ويمكن للحي ان يموت ، ويحياالميت.

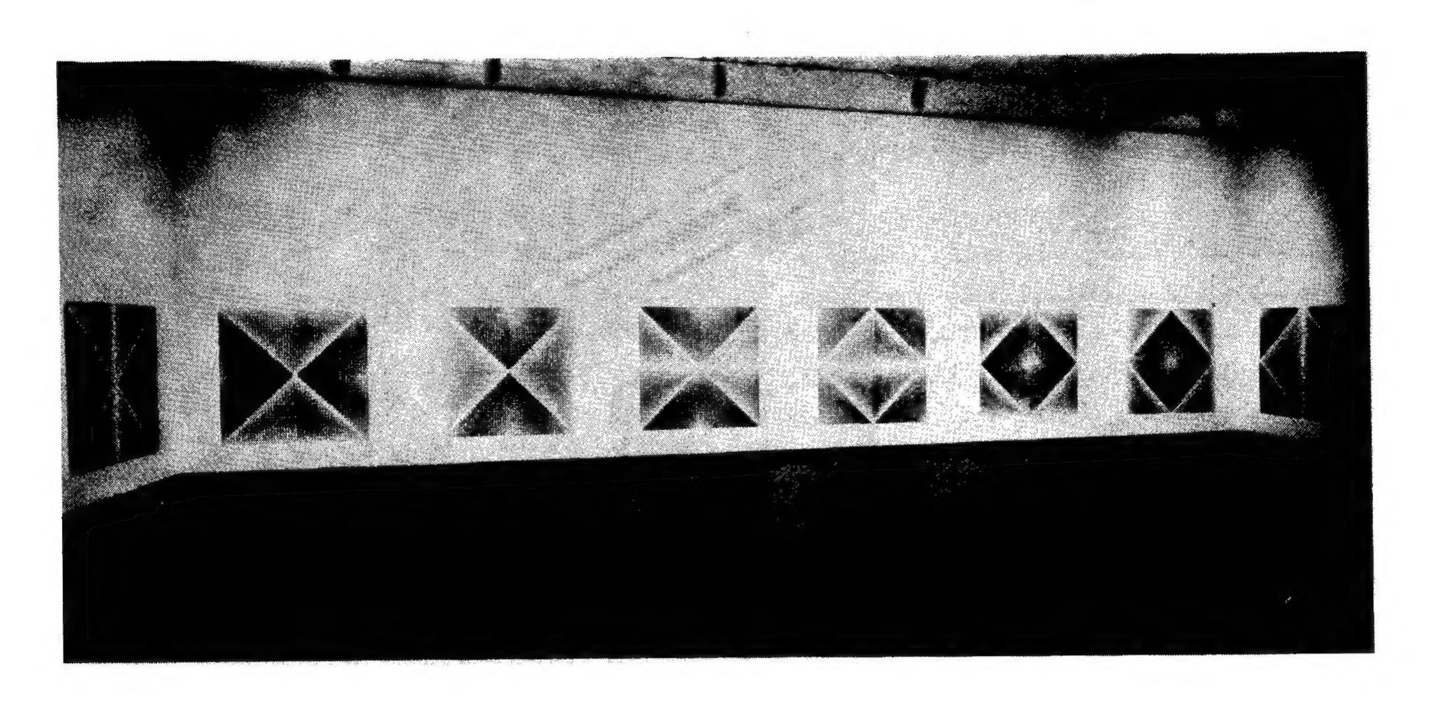
لهذا واجه الانسان المشكلة على شكل درامي ، ومأساوي ، وفكروا في الايحاء بخلود الروح .. وفناء الجسد ، وعودة هذه الروح الى الجسد ، وقد دفعهم ذلك الى بناء المقابر الضخمة والاهرامات ، وحاولوا حفظ الجسد .. لتعود الروح اليه ، وحتى تستدل الروح اليه ، وتجده فلا تضل .. وتنعم بالحياة الابدية .

ولقد دافع الانسان عن نفسه ضد (الموت) ، حين آمن بموت مؤقت وهناك عودة للحياة ، بعد هذا الموت المؤقت وهكذا .. تحدثوا عن الحياة الابدية ، ... الحياة الثانية .

وهذا يعني ان (مشكلة الموت) كانت شغل الانسان الشاغل ، منذ ان استقر ، وبدأ يفكر في بناء المدن والاستقرار حول الانهار ، وحل مشكلة الموت كمفهوم النهاية .. كانت اعظم قضية واجهت الانسان في هذه المرحلة وحتى الان .

ثم اكتشف الانسان اهمية (الفن) ، ودوره في تحقيق الخلود ، وما يحققه (العمل الفني) من ديمومة .. قادرة على قهر الموت ، وبدأنا نرى تداخل الحياة مع الموت ، وتشابك المعنى الذي تأخذه .. في التعريف الجديد للحياة والموت ؟

فالانسان يستطيع الخلود عن طريق (الفن) ، وحتى ولو كان جسده قد مات وذهب ، فهو حي .. واعماله تدل عليه ، وقد حققت الاوابد الضخمة ذلك



الديمومة في العمل الفني

بكل وضوح .. اذ خلدت من بناها ، وهكذا اصبح الخلود للمبدعين ممكنا .. بل هو حقيقة من الحقائق .. التي ساعدت الانسان على تحدي هذا الوحش المفترس .

وبقيت .. القلاع والمعابد .. والمنحوتات تعطينا الشواهد الحقيقية على الاعمال الفنية التي خلـدت الانسان حين قدمت عملا يبقي ذكر صاحبه حيا .

واكتشف الانسان ان الفن اكثر خلودا منه .. فهو يزول .. ويبقى العمل الفني ، واذا اراد الانسان ان يتجاوز الموت ، فعليه ان يقدم ماهو اصيل .. ومبتكر .. او يسعى الى فنان يخلده .. كي يبقى .

وكلما كان العمل الفني .. متينا .. صلبا .. للمادة التي صنع منها ، يستطيع البقاء .. اكثر .

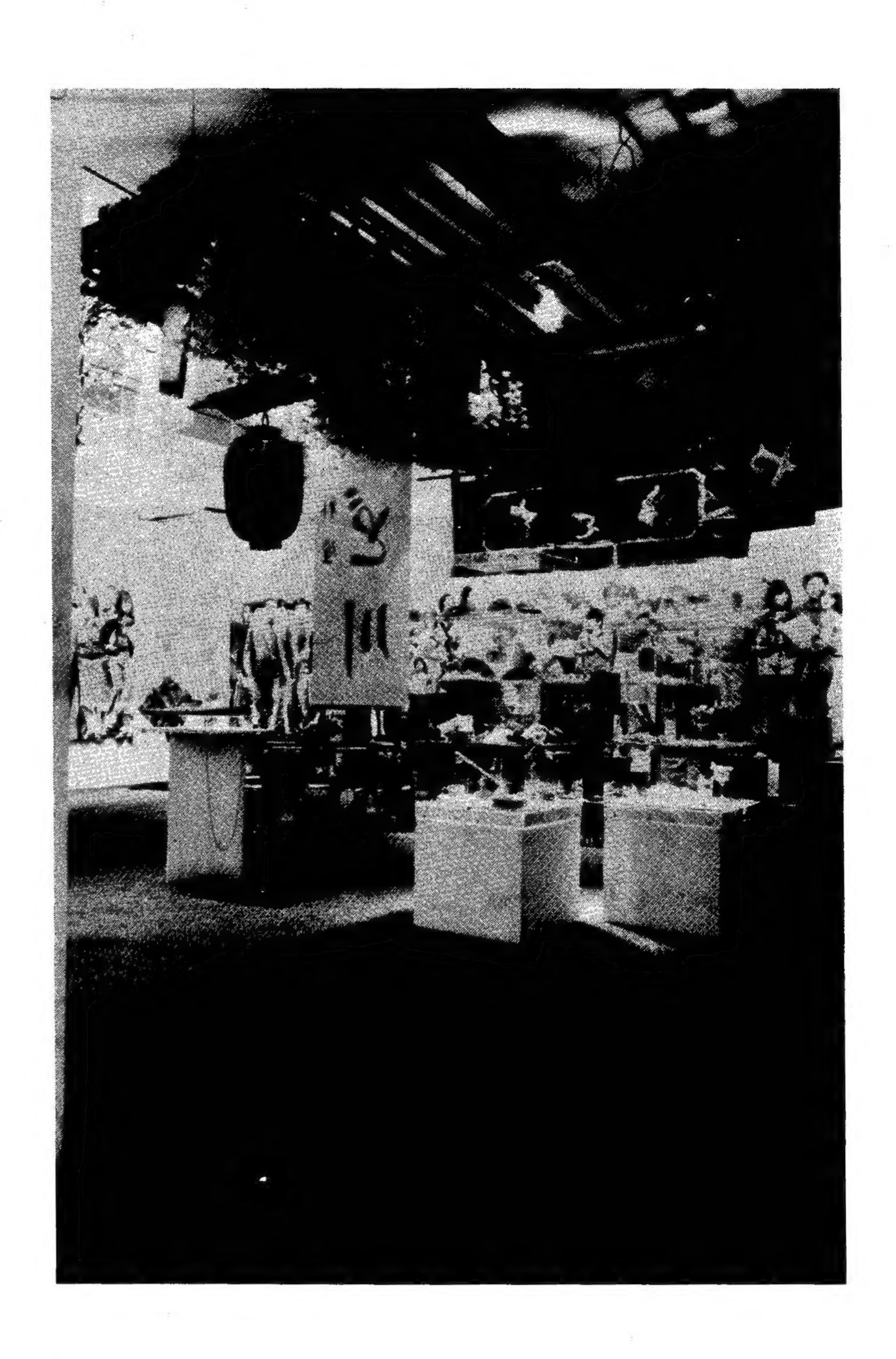
السنا نتحدث اليوم رسوم الكهوف في العصور الحجرية ، وفنون الفراعنة والاشوريين ، وغيرهم ، والمكسيك والصين .. ممن خلدوا ومازالوا احيـاء يذكروننا كل يوم بأنفسهم ، ألسنا نقف امام الاوابـد الخالدة في الوطن العربي نتأملها .. ونذكرها .. لما فيها من قيم فنية ، ونتحدث عمن ابدعها .

ومن الواضح ان مشكلة الديمومة في العمل الفني .. قد ارتبطت بالخلود فاصبح العمل الفني يحتاج الى البقاء ، وهذا البقاء له شروطه المادية ، التي تعني التغلب على شروط الطبيعة ، وعوامل الفناء .. وللبقاء شروطه الفنية ، التي تعني ان يقـدم هذا العمـل العلاقات الجمالية والفنية .. التي ترضي الـذوق السائد .. وتقبل لدى اكثر من جيل ، ولدى اكثـر من جماعة ، وتعمم تذوقا جماليا ، وتنشر الجماليات والمفاهيم المقبولة .

والفن الخالد .. يجب ان يملك مقاومة عـوادي الزمن .. لمادته الفنية وشكله الجمالي ـ الفني ؟

ان العوامل المادية هي الوعاء ، الذي يسكب فيه الفنان .. القيم التشكيلية حتى يحافظ عليها عن طريق تجميدها ، فلا يفرط فيها أو تضيـع ، وكان الفـن التشكيلي دوما على صلة وثيقة بالمواد التي يستخدمها الفنان في صنع عمله ، او تمثاله أو لوحته .. وحتى عمارته أو بيته .. فهو يصيغ المادة يعطيها الاشكال .. يحولها مـن خامة لا قيمـة لهـا .. الى (عمل فني) له شكل مقبول لدى النـاس ، ويحوي القيم الجمالية والاغراض الاستعمالية ..

الفنان يدخل مع (الخامة) في صراع دائم من اجل



تطويع هذه (المادة ـ الخامة) ، لخدمة التعبير الجمالي ، وليجعل عمله مقبولا من الناس يتفاعلون معه ، وفي نفس الوقت يقدم الفنان تعبيره الخاص عن نفسه .. يسكب رؤيته .. فنا وتعبيرا .

وهكذا تداخلت القيم الجمالية الخالدة .. مع البقاء المادي الذي يرتبط بالمواد والتقنيات وبوسائل الحفظ ، والبقاء .. واصبحنا امام الشروط المادية للخلود والبقاء .. والشروط الروحية .. التي ارتبطت بالكيفية الجمالية ، المقبولة لدى المجتمع الذي تنتج فيه .

ولكن المشكلة التي واجهت الفنانين ، هي ان الاعمال الفنية لم تكن دوما تصنع من مادة صلبة ، وقابلة للاستمرار لتقدم الديمومة للعمل الفني ، والقادرة على مقاومة عوامل الطبيعية ، وعوادي الزمن .. وكالحروب والكوارث الطبيعية ، وغيرها من العوامل التي قد تكون خارجية أو داخلية، وقد يتعرض العمل الفني ، الى الفناء .. والموت ، اذا لم نؤمن له الحماية والرعاية الدائمة .. اذا لم يكن قادرا على البقاء والاستمرار.. فعلينا أن نعالج المشكلة .ونتدخل لنحميه من كل تهديد .

وهكذا تحدث نقاد الفن التشكيلي عن (مواد فنية) اكثر ديمومة من غيرها ، وعن خامات قادرة على البقاء اكثر من غيرها ، حتى يحيا العمل الفني .. ويخلد .. ويبقى ذكر المبدع حيا خالدا .

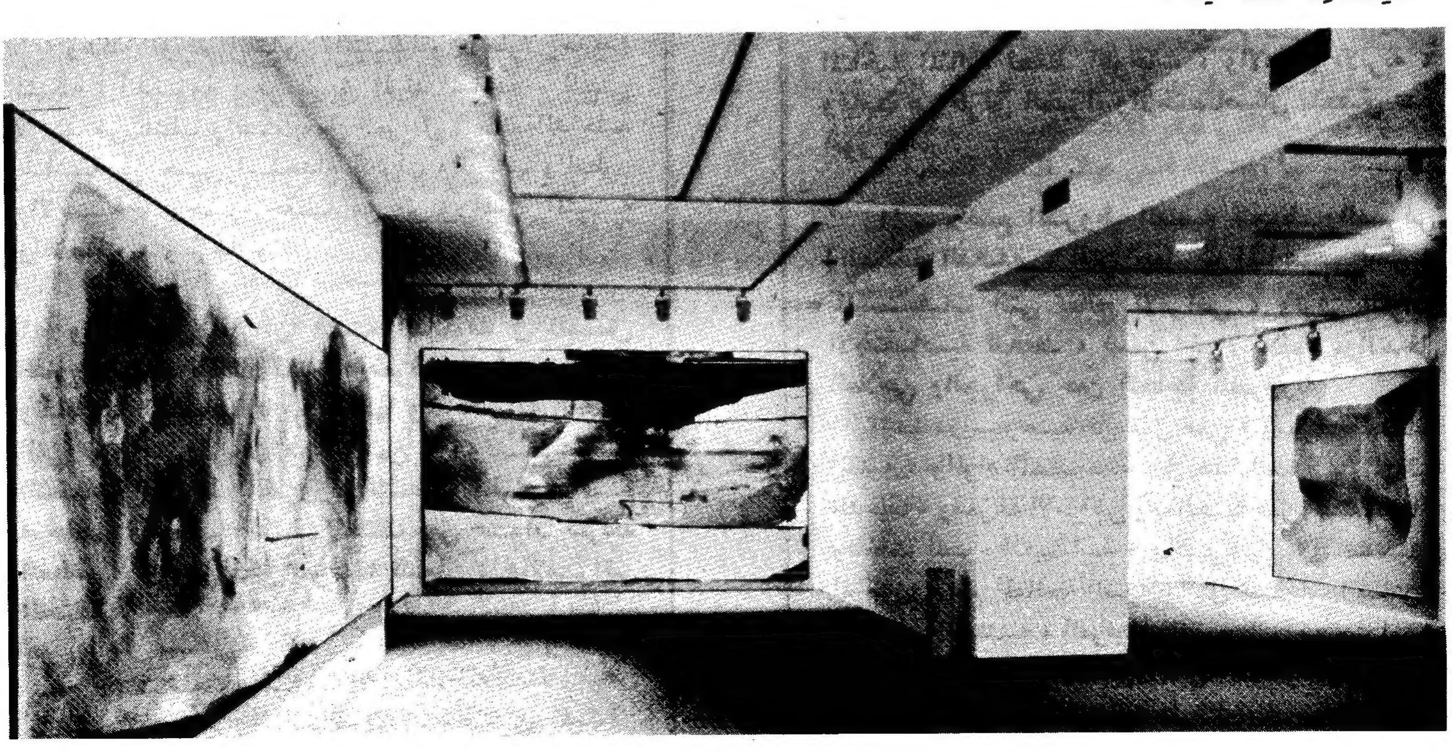
كما تحدث علماء الجمال عن تصنيف الفنون الجميلة حسب مادتها ، وقابليتها للبقاء ، فالعمارة مثلا اكثر قدرة على المقاومة من الفنون الاخرى ، وكلما كانت الحجارة المستخدمة فيها متينة كانت قابليتها للبقاء اكثر .. والنحت في الصخر اكثر دواما من الجص ، وحين اكتشف الانسان مادة (البرونز) ، وصنع تماثيله بها ، وكان هذا انقلابا حقيقيا في تاريخ الفن ، دخلنا معه في عصر (البرونز) ، وتحدثوا عن نحت الغرانيت الاكثر صلابة من غيره ، وعن النحت بالحجر البازلتي .. وهكذا اصبحنا امام فنون صلبة .. تبقى راسخة قوية ، لمادتها ، ولما فيها من عوامل البقاء ، ولعلنا نذكر ان (الهرم) هو اكثر الاشكال استقرارا في الهندسة .. لهذا استخدمه المصريون القدماء .

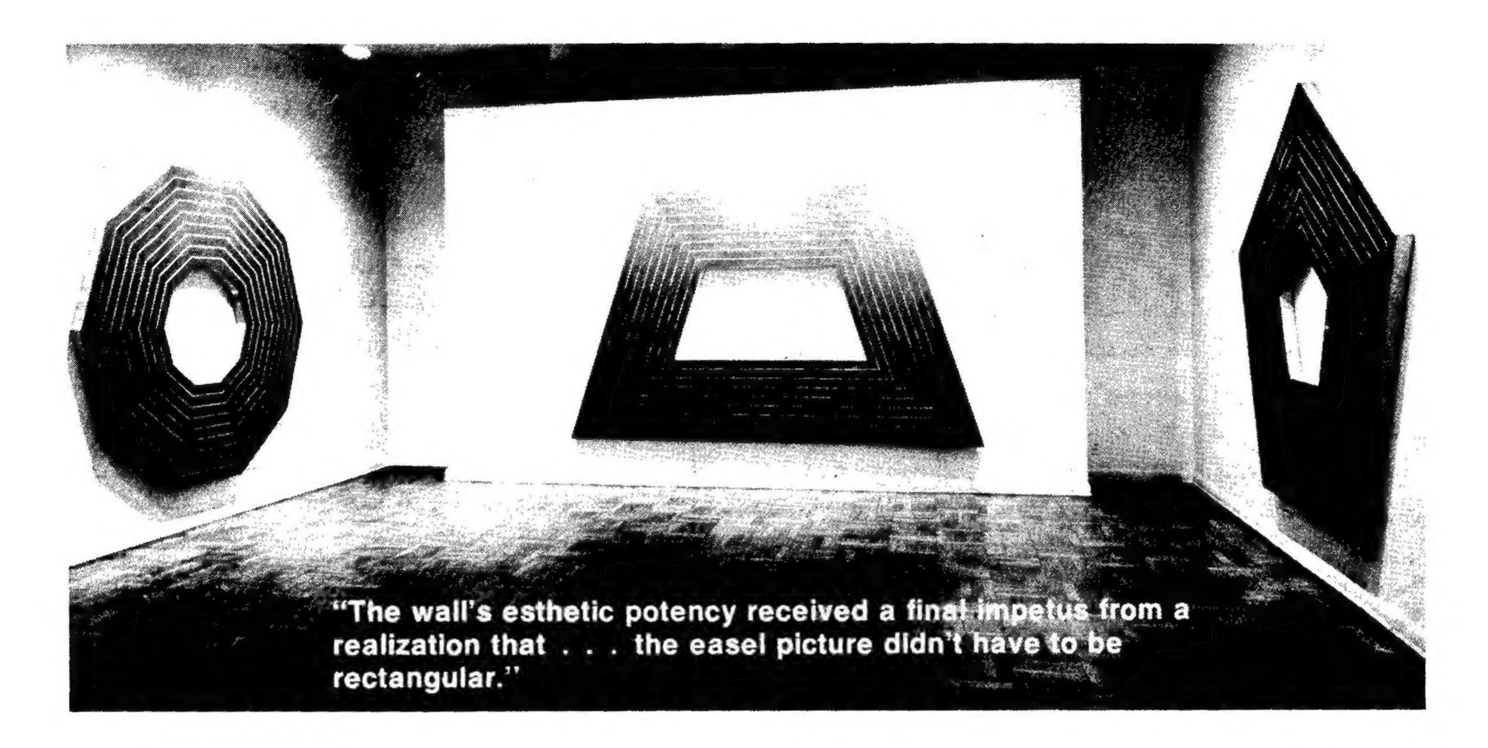
وهناك في المقابل .. الفنون التي هي اكثر بعدا عن (المادة) ، والتي تتدخل فيها العوامل الروحية ، كالموسيقى .. غير المسجلة والمدونة ماديا يحفظها من عوامل الضياع ، ولهذا ظلت الموسيقى .. غير المسجلة والمدونة ضمن النوتات عرضة للتلف .. وهكذا هي حال الشعر العربي مثلا قبل الكتابة ، فهو يتعرض للضياع ، وللتبديل والتحريف .. الا حين نجد الضوابط المادية له والتي تمنع موته .. بل تدفعه الى الخلود ، وهكذا بدأت الحضارة الانسانية تهتم بالكتابة حتى تسجل الآداب والعلوم ، **ولكن الفن التشكيلي والعمارة ، ظلا سابقين لغيرهما من الفنون لان مادتهما الصلبة تخلد ، ولا تحتاج الى العوامل المساعدة لها .. حتى تبقى ، فالانسان يستطيع ان يتذوق العمل الفني المرسوم في الكهوف القديمة .. كما يتذوق الفنون المعاصرة ، لكن الادب والموسيقى .. ظلا عرضة للضياع لان تجسيدهما في مادة قد تأخر عن الفنون التشكيلية، واصبح الاثر الفني الذي يملك المادة التي تحفظه هو الذي يبقى .. للاجيال وهو الذي يؤثر على الاجيال اللاحقة .**

وهكذا ظلت مشكلة (الديمومة) .. الشغل الشاغل للانسان ، وللفنان ، عبر العصور المختلفة ، لانه يريد العمل الذي يبقى محفوظا ، ويتحدى العوامل الزمنية ، ويخلد .

لهذا كان الفنانون يبحثون عن المواد المقاومة ماديا، ويبحثون عن الخامات والالوان التي لا تتعرض للتلف ، والتي تحفظ عملهم ، وحين توصل الاخوان (فان أيك) الى الالوان الزيتية في الاراضي المنخفضة ، اعتبر هذا الاكتشاف حدثا كبيرا ، ونقلة نوعية ، جعلت

الديمومة في العمل الفني .




"The wall's esthetic potency received a final impetus from a realization that . . . the easel picture didn't have to be rectangular."

الفنان يستطيع رسم لوحته على قماش أو خشب يمكن اعداده ، وهكذا اسهمت الالوان الزيتية في ديمومة العمل الفني ، وفي بقاء اللوحة .. بعيدا عن العمارة والجدار القديم ، والمواد الترابية والملاط ، واعتبر هذا الاكتشاف بداية مرحلة تاريخية في تاريخ الفن قلبت وجه الفن التشكيلي ، وساعدت على ديمومة الاعمال الفنية ، وعلى بقاء العمل الفني لسنوات طويلة.

وهكذا اوجد الفنانون التشكيليون حلولا جديدة لمشكلة (الديمومة) عن طريق المواد المقاومة ، التي لا تتعرض للتلف والفناء بفعل العوامل المختلفة الداخلية الناشئة عن حسن استخدام الالوان والزيوت والعطور والاقمشة ، وحسن حفظها عن طريق المواد المثبتة واللاصقة ، وغيرها .

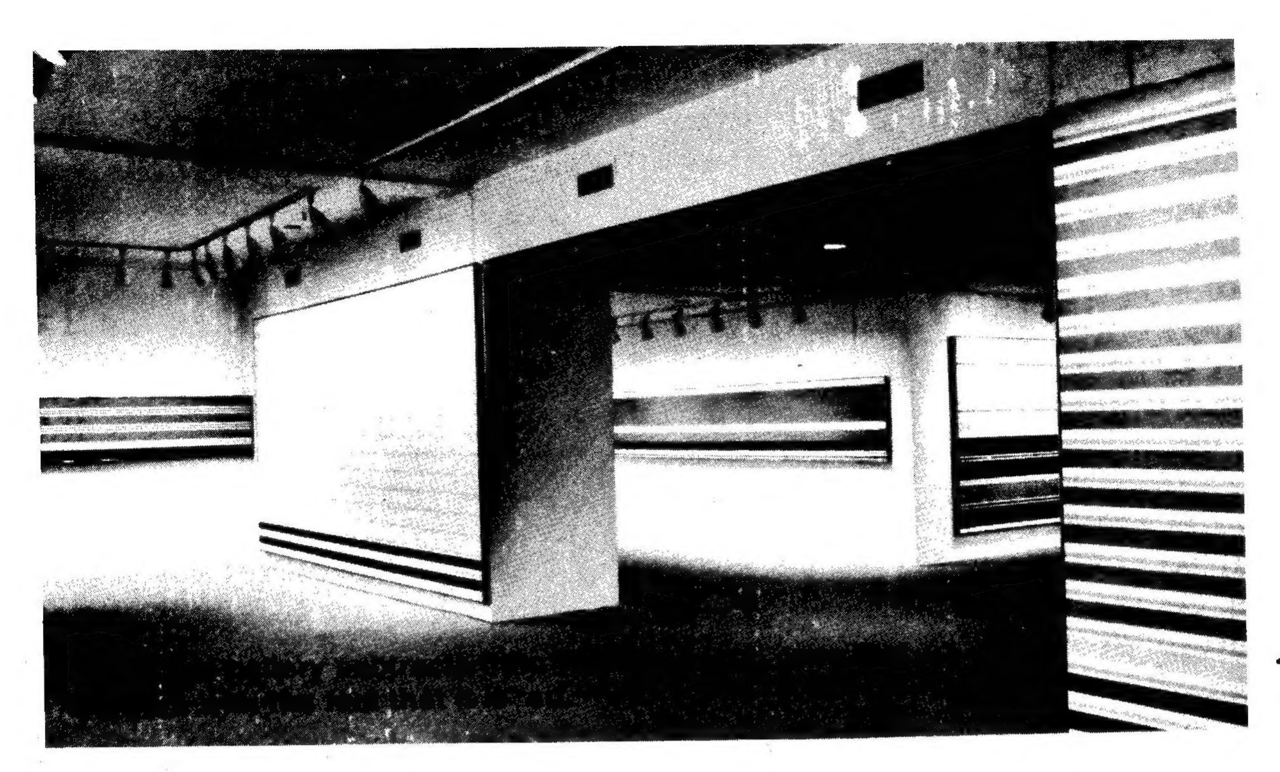
وهنا نصل الى ان قضية الديمومة في العمل الفني ، ترتبط بالفنان ذاته ، ومعرفته الدقيقة بالالوان وتفاعلاتها الكيميائية ، مع بعضها ومع العوامل الجوية التي تؤثر على الالوان مع الزمن ، ووضع علماء التقنيات الشروط الضرورية ليتجنب الفنانون صنع لوحاتهم واعمالهم الفنية المختلفة من مواد سريعة العطب ، أو على نحو يعرضها للدمار ، والامراض المختلفة .

ويتجنبوا عن طريق هذه الارشادات تعريض اعمالهم لخطر الموت والزوال .

ان التطورات التقنية المعاصرة ، قد ساعدت الفنان على تحقيق الديمومة لعمله الفني ، وعلى حفظه ، والعناية به ، وعلينا القول بان ذلك يرجع الى (المتاحف) والى صالات العرض الفني ، فالمتحف كان منذ البداية ، وحين تاسس من اجل عرض الاعمال الفنية، قام بدور رائد ، من اجل الوصول الى تحقيق هذا الهدف (ديمومة) العمل الفني ، وجهزت المتاحف بالوسائل العلمية المختلفة ، التي وفرت الشروط المناخية المثالية لحفظ اللوحات ، والاعمال الاثرية ، وقامت عن طريق الخبراء والاختصاصيين بتحقيق عدة امور هامة :

١ ـ وضع الشروط العلمية للحفظ والعرض والصيانة الدقيقة ، التي جعلت المتاحف اشبه بالمستشفيات التي تعالج الامراض ، وتوفر الكوادر الاختصاصية للحفظ ، ضمن اجواء ملائمة ، والتدخل العلاجي والجراحي حين الحاجة الضرورية .

٢ ـ دراسة تقنية كل عمل فني ، ومعرفة الصياغة الفنية ، والمواد المستخدمة ، في هذا العمل ، والمراقبة الدقيقة، ومعرفة الامراض ومعالجتها قبل استفحالها ، ودخلت العلوم الكيميائية ، والفيزيائية ، في تشخيص المرض وتقديم المعالجة الفنية ، مثل تشققات القماش ، وأمراض الخشب ، الفرنيش السيء ، وأصبحنا أمام كادر من العلماء والمختصين الذين أصبحوا قادرين على اعادة العمل الفني الى الحياة ، ونقله من الجدار ،



الديمومة في العمل الفني

وحفظه من الرطوبة ، وتبدلات الطقس ، والتعديات المختلفة على اللوحات عن قصد او بدون قصد .

٣ ـ اصبحت اللوحات الفنية توضع ضمن شروط طبيعية ملائمة وتعرض على الجمهور ، وتراقب بشكل دائم ، ويتم نقلها من متحف الى آخر ضمن شروط علمية سليمة ، وتعاد لأماكنها بدقة ، وكلنا نذكر كيف نقلت لوحة (الجيكونده) الى الولايات المتحدة الامريكية والاساليب التي استخدمت لحمايتها ، واعادتها دون تعريضها الى اي خطر ، بل اصبحت هناك الشركات المختلفة للتامين التي توفر الاختصاصيين لهذه العملية، وتضع خبراتها المختلفة التي توفر الأمان للعملية .

وهكذا ، نستطيع القول بأننا نعيش في عصر ، لا نرى لوحة إلا وقد عولجت ، ورممت قبل عرضها ، ولا نرى أثرا فنيا الا وقد تدخلت الخبرات العلمية في معالجته ، حتى يعرض على الجمهور في حالة جيدة .

وهكذا ، اصبحت المتاحف مجهزة بالمختبرات العلمية ، وبوسائل العرض المكيفة ، واصبح العمل الفني يدرس من جوانبه التقنية ، كما يدرس من جوانبه الفنية والجمالية ، ولكل عمل فني اضبارته الخاصة التي تقدم للباحث ، وللمرمم، المعلومات الضرورية التي تساعده على دراسة هذا العمل ... ومن الواضح ان هناك اعمالا فنية كثيرة ، قد بقيت نتيجة لمعالجتها ، ولم تكن قادرة على الحياة الى اليوم بدون تدخل المتحف بكوادره المختلفة .

وقد وصلنا الى المرحلة المعاصرة من التقدم التي استطاعت ابقاء العمل الفني وتحقيق ديمومته واستمراره ، حتى ولو دمر هذا العمل ، وذلك عن طريق التصوير الضوئي ، والسينما ، وآلات التسجيل التلفزيوني ، التي اخذت على عاتقها تحقيق الديمومة ، حتى ولو لم يكن هذا العمل موجودا ، وحتى لو تعرض لدمار جزئي أو كلي ، وهذا ما فعله الايطاليون في لوحة (العشاء الأخير) للفنان (ليوناردو دافنشي) ، التي تعرضت للضرر مع الزمن ، وبدات تزول معالمها تدريجيا ، وذلك لما لاحظوه من انها قد نفذت بتقنية لم تكن جيدة .

وفي الحقيقة ، اصبحت الاعمال الفنية تخلد الان، عن طريق الوسائل المختلفة ، العصرية ، وذلك تكون قد طبعت في كتب ، وصورت في مجلات ، ووثقت بالتصوير الضوئي ، وهي لا تتعرض للفناء الدائم الان حتى ولو اتلفت ، او دمرت ، ذلك لان الكتب والصور المطبوعة ، والاعلام تقوم بايصالها للناس في كل مكان ، وبنشرها على نطاق واسع ، يعرف عليها ، ويتولى شرحها ، والكتب الفنية هي متاحف متنقلة ، كما كان يقول (اندريه مارلو) ، انها متحف تاخذه الى بيتك ، وتتمتع به ، اذا كنت غير قادر على السفر ، او تعذر عليك مشاهدة العمل الاصلي ، ولا يكلفك الا جزءا ضئيلا من النفقات اللازمة للانتقال ، ان الكتاب المصور

عن متحف من المتاحف ، او عن فنان من الفنانين ، يلخص المعلومات ، ويقدم للقارىء صور اللوحات ، وخلاصة مكثفة عنها ، وهكذا أصبحنا امام عصر انتشار الفن التشكيلي عن طريق الكتب ، ووصول الفن الى كل مكان ، وذلك ساعد الجمهور على الثقافة الفنية ، بحيث اصبحنا امام جمهور واسع يعرف الفن ويتذوق الاعمال الفنية ، ودون ان يشاهد القطع الاصلية ، ودون ان يتحمل نفقات السفر الى المتاحف المختلفة لمشاهدة فنان واحد ؟

وكذلك ، لعبت الأفلام السينمائية ، والتسجيل التلفزيوني ، وغيرها من الوسائل ... دورا كبيرا في تحقيق الديمومة ، اذ أن الانسان يستطيع مشاهدة البرامج والأفلام في بيته ، وقد دخل الفن التشكيلي في عصر اعلامي جديد سخر لتحقيق ديمومة العمل وانتشاره وتخليده . واصبحنا امام واقع جديد ، له مفاهيمه الخاصة التي تجعل الفن يصل الى الناس جميعا وفي كل مكان من الكرة الأرضية ، ولم يعد الفن احتكارا لجهة مهما كانت .

وقد تحولت المفاهيم التقليدية حول (الديمومة) في العمل الفني ، واصبحنا أمام واقع جديد ، فبعد ان كان الفنان يحتاج الى استخدام المواد الصلبة التي تقاوم عوامل الزمن ، وذلك لتقديم موضوعه ، وافكاره، ورؤيته الشخصية ، أصبحنا الآن أمام فن يخلد لأنه وصل الى الناس في بيوتهم ، وعبر اجهزة التلفزة ، والاعلام ، والكتب المطبوعة والافلام ، وما يوفره العالم المعاصر للفنان من وسائل الحفظ ، والنشر ، وتحقيق (الديمومة) .

وهكذا ، أصبحنا اليوم امام المفهوم الاجتماعي للديمومة ، اذ لم يعد الفنان .. وحده هو الذي يخلد عمله ، لمقومات داخلية ، فنية ومادية ، بل اصبحناامام الديمومة الاجتماعية للعمل الفني فالمجتمع .. يستفيد من تحقيق (الديمومة) و (الخلود) و (الانتشار) للعمل الفني ، وذلك لان (الفن) وسيلة تنافس بين **الامم المتقدمة ، ولهذا تتنافس الدول على اقتناء اللوحات ، ونشرها ، وذلك لاهميتها الاجتماعية ، وعلى الرغم من ان لكل عمل فني ، قوميته وحدوده الجغرافية ، الا ان هذا العصر قد جعلنا ، امام اعلام تنافسي ، وذلك بغية شد الناس الى زيارة المتاحف ، التي تسابقت على جمع اللوحات ، وتنافست للحصول على الآثار ، والاستفادة الاقتصادية القصوى مما تملك، وهكذا اصبحنا امام الاهمية الاقتصادية الكبيرة لتحقيق الديمومة للعمل الفني ، ولبقاء اللوحات ، وحفظها ، واصبحت المتاحف اليوم .. وسائل تدر الملايين على الدول ، وتحولت المفاهيم المرتبطة بالمتحف كله .. الذي كان يقوم بدور جميع اللوحات فقط ، فأصبح الان وسيلة جماهيرية يزورها الملايين ، يريدون الثقافة الفنية ، وفي نفس تبتكر الوسائل من أجل الاستفادة من اقبالهم على المتحف ، وحبهم للفن ، حتى تحقق الدولة دخلا اقتصاديا كبيرا ، ويساعد هذا الدخل .. على اشعار المسؤولين بأن (الديمومة) للعمل الفني لها أهميتها ، وهذه الاهمية ليست فنية محضة ، وليست اجتماعية تتعلق بتراث الأمة ، بل هي اقتصادية توفر القطع الاجنبي ، وتؤمن للدخل القومي .. سبيل سداد العجز في الميزانية ، وهكذا تطورت المتاحف .. في عمارتها ، وفي ما تضمه من وسائل العرض ، والتسلية وبحيث أصبحنا ، امام بيوت ضخمة .. تجمع وتحفظ ، وتعالج ، وتنشر وياتي الناس اليها للثقافة ، وللتسلية ايضا ، وقد اعدت الوسائل الاعلامية والدعائية من اجل ذلك ، وارتبطت باعلام الاقمار الصناعية ودعاية عصر الدعاية .**

وهكذا نرى ان العملية التي تقوم المتحف بهااليوم، قد انقلبت جذريا ، فقد تبدلت وسائل العرض ، واساليب العمل ، وطرق جذب الناس ، واصبحت تتباری في الاستفادة مما تملك من اعمال فنية ، وغير فنية ، لقد اصبحت تجمع كل شيء ، واذا لم تعرض كل ما تجمعه ، فهي توثق كل شيء .. من اصغر قصاصة ورق الى اضخم الاعمال الفنية ، واصبحنا امام مفهوم جديد للمتحف الا يقتصر عمله على جمع (الجيد) ، وعلى ما هو (جميل) و (مقبول) ، بل نحس بأنهم جمعوا حتى ماهو غير مقبول ، وغير جميل ، ويتنافى مع كل المفاهيم والقيم ، ومع كل شيء .. كانوا يجمعونه في الماضي ؟

ان المتحف .. هو مكان لجمع الأعمال الفنية ، وهو المطاعم والبارات وأماكن اللقاء ، والرقص، ومكان للمسارح والمقاهي والسينما ، والنزهات وهو مكتبة عامة ، وفيه السينما ومكتبات الفيديو ، والحاسب الالكتروني ، وهو في النهاية عدة مفاهيم تشابكت مع بعضها ، يبدا من العمارة ، ويشمل كل شيء ؟ في اروقته واماكن العرض والثقافة والتسلية ؟

وكلنا يعرف (مركز بومبيدو) في باريس ، وكيف قدم مفهوما جديدا للمتحف ، في عمارته ومهامه ، بحيث تخلى عن ان يكون مكانا يقصده المختصون .. والمهتمون .. بل اصبح واسعا وشاملا لكل انسان ، وقد اعدت الوسائل المختلفة لجلب الناس ، وتحقيق هدف الفن المعاصر ، ان يصل الى جميع الناس ، وان يرضي شتى الاهتمامات لديهم .

ولكن ، هناك من يعارض ذلك ؟ هناك من يرى ان هذه الامور كلها لاتسير على نحو سليم ؟ لان دمار



الديمومة في العمل الفني

المفهوم التقليدي للمتحف كمكان يقصده الاختصاصيون، ودمار المفهوم الثقافي والعلمي والتوجيهي للمتحف ، وسيطرة الجوانب الترفيهية ، والجوانب العدمية ، تدمير كل القيم والمفاهيم ، ورفض الفن الاصيل المعترف به ، والاعمال الجيدة ، وتفضيل ماهو حديث ، ومايثير الضجة ويصدم المشاهدين .

وهنا نصل الى نقطة هامة جدا ، وهي أن علينا أن نحافظ على مفهوم واضح للمتحف ودوره ، أن يكون مكانا من أجل الثقافة والمعرفة والحفظ والجمع ، وان يكون وسيلة تربية وتعليم ، وأن يكون وسيلة توجيه ، وأن يحمل هذه الأفكار والأهداف كلها ، وفي نفس الوقت علينا أن نعطي الأفكار الجديدة في العرض ، وفي التعامل مع الناس ، دون شطط في التوجيه الى ما هو شاذ وغريب ، ولكن دون ركود ، وذلك لأن من غير المقبول الآن أن يكون المتحف تقليديا في أساليبه ، بل ان عليه أن يكون ديناميكيا متطورا وله دوره الثقافي والاجتماعي والتربوي ... وفي النهاية له دوره الاقتصادي الذي توفره الزيارات الكثيرة للناس ، ووسائل الترغيب اللازمة ؟ .

ولنتساءل اخيرا عن اهمية الديمومة ودورها في الحفاظ على آثارنا من الضياع ، وفي تحقيق البقاء لنا ، وخلودنا جميعا او عن متاحفنا وصالات العرض ... التاريخية ، وماضينا ، تاريخ اجدادنا على هذه الأرض، عدتنا التي نحتاج اليها ، وسلاحنا الهام في معركة المصير مع العدو الصهيوني ، الذي يسعى لأستلاب تراثنا وارضنا ، وتحويرهما وطمسهما وادعائهما .

ان ديمومتنا كشعب وحضارة ، ترتبط الى حد بعيد في الحفاظ على تراثنا ، وحفظه ، وترميمه ، وذلك حتى يسهم في تكوين فكرنا ، وفننا المعاصر ، وثقافتنا اليوم .

ان من الواضح أن آثارنا هي (نحن) ؟ ذاكرتنا التي تعمل لخدمة الفن المعاصر الذي نملكه .

لهذا فهو وسيلتنا الى الديمومة ، وتحقيق الاستمرار ، كامة تنهض وتبني وتتابع الانتاج الفني الذي يعزز وجودنا وديمومتنا .

وبمقدار ما نبذل من جهود لجمعه ، وحفظه ، وحمايته ، وتطويره ، وتسجيله .. نساعد على أن يكون هذا التراث في خدمة تطورنا ، ووسليتنا الى الديمومة أمام عالم لا يرحم ، وتطورات ضخمة يشهدها العالم اليوم ، ونحتاج الى جهود كبيرة حتى نلحق بهم، ونحقق وجودنا في العالم المعاصر ... وديمومتنا مستقبلا .

الفنان الرّاحل

نصير شوري

- طارق الشريف



صورة الفنان بريشته ، ١٩٤٦ ، زيت على خشب ، ٤٠ x ٥٠ سم



غلام بائس ، ١٩٤٤ ، زيت على خشب ، ٤٦ × ٦١ سم

الفنان نصير شورى ... علم بارز من اعلام الفن التشكيلي في قطرنا العربي السوري ، ورائد من رواد الحركة الفنية ، ومعلم له دوره الكبير في توطيد هذه الحركة ورفدها بالأعمال الفنية المتنوعة ، التي اسهمت في تطوير الرؤية الفنية وتجديدها ، ووضع الأسس والمقومات لانطلاقة الفن التشكيلي وتحديثه ، وتقديم الفن الاصيل المعبر عن الواقع ، وما فيه من موضوعات واشكال .

وقد اعتمد على الألوان في تاليف اللوحة ، منذ البداية واصبح اللون هو المنطلق الأساسي للتعبير الفني ، وهو الذي يعطي التشكيلات الفنية الانسجام والتناغم ، ويخلق الاحساس بالجمال ، ويقدم المتعة للمشاهد ويحسسه بالجمال ، ويساعده على قبول العمل الفني والاستمتاع به .

وقد بشر بالرؤية الملونة للاشكال ، واغنى الحركة الفنية بلوحات الطبيعة الجميلة ، والموضوعات المختلفة التي اعتمدت على اللون ، وعبر عن تعلقه بالطبيعة وحبه لها ، وتفاعله مع المشاهد المتنوعة التي رسمها ، والتي اختزنها في ذاكرته ، والتي اصبحت المصدر الرئيسي لكل تجربته .

وهكذا اعطى الانطباعية ، عمقا ، حين اضاف اليها حساسية نادرة ، وغنائية شاعرية هي نتيجة لعالمه الداخلي ، وما يملكه من قدرة على اختزان الجمال ، والتعبير عنه بلغة شخصية متفردة في كل شيء .

واصبح فنان الطبيعة الأول والمعلم الملون الذي يقدم هذه الطبيعة بصدق لا نظير له ، ويعكس نفسه عبرها ، ويتجدد من خلالها ، وعبر لوحة تترجم عالمه الخاص ، ويقدها فيها الرؤية اللونية لقصيدة تتغنى بالجمال ، وتنشد اعذب الألحان باللون الموسق المعبر .


ذات الوشاح الأحمر


في الحديقة

ولقد اكتشف منذ البداية الأولى سر الألوان ، واهمية التعبير باللون ، ودوره في نقـل الأحاسيس الذاتية ، وفي خلق لوحة منسجمة متناغمة ، تنتشـر الفرح والحب والمتعة حولها .

ولهذا قيل عنه بأنه شاعر يستخدم الألـوان ، وينشد قصائده الملونة ، ويغني للطبيعة ، ويختار منها الأشكال الأكثر جمالا ، ويزيدها جمالا ... حـين يعالجها ، ويربط بين الموضوع الجميل وبين الحساسية اللونية ، ويقدم الرؤية المتجددة للوحة ، والتي تعتمد على مفاهيم خاصة ، لها استقلاليتها ، ولها عالمها الفني بالتدرجات الضوئية والقيم التشكيلية .

وقد ازداد حبا للالوان ، واغراقـا في تقديـم اللوحة المتناغمة ، حين تخلى عن الأشكال التقليدية في العمل الفني ، باحثا عن اشكال جديدة ، ورؤى ملونة محضة ، وذلك حين اتجه الى التجريد ، وقدم العلاقات الملونة بعيدا عن رسم الواقع الظاهر ، وما يفرضه من مفاهيم فنية ، واعطى لنفسه الحرية الكاملة .

وانطلق فيها مع اللون ، يعانقه متحررا من قيد الظواهر الخارجية ، ومن قيد المرئيات ، ومعبرا عن نفسه من خلال اللون ، مترجما احاسيسه الذاتيـة وحدها ، وما يملكه من مخزون داخلي .

ولهذا اصبحت المرحلة التجريدية من المراحـل الهامة في تجربته لانها ساعدته على تجديد رؤيتهالفنية، وعلى اكتشاف اسرار اللون ، وقيمه ، وتدرجاتـه ، وتفاعله مع العالم الداخلي ، الذي برز بوضوح الآن ، معبرا عن شيء اصيل ، وخاص . وهكـذا تكاملت التجربة ، واخذت ابعادهـا من حيث البحث اللوني المجرد ، ومن حيث التفاعل مع الأثر اللوني للواقع ، والابتعاد عن المحاكاة ، والوصول الى جوهر الفن على



ابتهال



البدوية

انه علاقات بين اشكال والوان .

وقد جدد نفسه ـ مرة أخرى ـ حين عاد الى الواقع ليقدمه برؤية جديدة هي المحصلة لبحوثه المختلفة السابقة مع الواقع ـ الملون ، والتجريد ـ الملون ، واعاد اكتشاف الواقع مرة اخرى على ضوء المفاهيم الحديثة ، باحثا عن الأشكال الجديدة، ومعبرا عنها برؤية ملونة جديدة ، تعطي للعلاقات التشكيلية والتجريدية الأهمية الأولى ، وتؤكد على المقومات الفنية ، وعلى نحو مستقل عن نقل الواقع الظاهر ، ليصل الى فن شخصي له استقلاليته ، وهو ثمرة تفاعل مع الواقع والمجردات ، وتكاملت التجربة ووصلت الى قمة عطائها بأصالة وتفرد نادرين .

وقد اغنى التجربة بالبحوث المختلفة ، والتجارب المتنوعة على كل الأصعدة ، وتوصل الى خلق عالم متكامل من الأشكال والألوان ، واصبحت اللوحة فيه، منظمة بالاعتماد على عناصر مختارة من الواقع ، ويضيف اليها رؤيته الملونة ، وتستقل اللوحة عن الواقع وتبني مقوماتها الخاصة ، وبالاعتماد على المفاهيم الفنية وحدها ، وتقدم نفسها على انها عالم خاص بعناصره ومقوماته وخصوصيته .

وقد وصل الى قمة العطاء الآن ، والى التعبير الجديد عن الواقع ، والى واقعية جديدة قادرة على الاكتشاف ، والبحث لاغناء التجربة شكلا ولونا ، وتتجاوز التجريد بمفهومه المألوف ، والواقعية بشكلها التقليدي .

وهكذا أصبح نصير شورى من الفنانين المتميزين في الحركة الفنية ، واعطى الدليل تلو الدليل على قدراته الفنية اللامحدودة ، في التعامل مع الواقع ، والتجريد ، والواقع الجديد .

وقدم النموذج لفنان طليعي ، في قدراته على



صانع الفخار

داخل الحرم



العطاء ، وتجديد العطاء دوما ، مما اكسبه مكانة كبيرة، وخصوصا في مجال التعامل مع اللون .

ذروة العطاء المتجدد ، والابداع الذي لا يتوقف، والذي جعله قادرا على وضع اللون في محله ، والدرجة الضوئية في مكانها ، ومع ذلك نراه يكف عن البحث عن اشكال جديدة ، ويغني اشكاله بما هو جديد ، ويعطيها العمق ، والتناغم الآسر ، والانسجام الذي يتكامل في كل يوم من الأيام ومع كل لوحة .

انه الفنان الملهم الذي يعشق التجديد ، ويعانق اللون ، ويهوى الخلق لعالم متكامل لا حدود لجااله ، ولا حدود لما يعطيه للمشاهد ، وما يقدمه للآخرين من سعادة وفرح وحب .

المرحلة الاولى

١ — الموهبة الفطرية

الفنان (نصير شورى) فنان موهوب بالفطرة ، وموهبته هذه ترجع الى طفولته الأولى ، فقد رسم احدى لوحاته ، وكان في الخامسة من عمره ، وكانت اللوحة جيدة، وقد استأثرث باهتمام كل من شاهدها ، ورسم أحد أساتذته وكان طالبا في المدرسة الابتدائية ، وحازت لوحته على اعجاب مدرس الرسم الذي شجعه على المتابعة ، وعلى رسم المزيد من الرسوم ، وهذا يؤكد على الموهبة الفطرية الراسخة في أعماقه ، وعلى أن فنه يرجع الى شيء كامن في طبيعته ، وعميق الجذور في ذاته ، وقد تجلت هذه الموهبة في كثير من المناسبات ... ومنذ الطفولة وحتى الآن .

وقد مرت تجربته بعدة مراحل، وخضعت لتغييرات عديدة ، وتوصلت الى الصيغ الفنية الأصيلة التي تعكس رؤيته ، وقد عبر عن نفسه في مئات اللوحات التي رسمها ، وقد برزت الموهبة الفطرية فيها ، لتؤكد على أن الفن عميق الجذور في ذاته ، ويتجلى في كل مرحلة على شكل معين .

ولهذا فقد اختلفت تجربة الفنان نصير شورى عن غيره من الفنانين ، وذلك لأنها تقدم رؤية فنية خصوصية ، لها مفاهيمها الخاصة ، وتعتمد هذه الرؤية على تناسق لوني تقدمه اللوحة ، مهما اختلفت في شكلها ، وتباينت صياغتها ، وهذا التناسق اللوني ، هو الذي يجعل اللوحة مقبولة ، وهو الذي يؤكد على

أن « الفن صياغة خاصة لعلاقات الأشكال والألوان ، من خلال رؤية شخصية للفنان، تعطيه الخصوصية » .

ولهذا ترجع الموهبة الى الفطرة ، والى الأعماق الذاتية التي أصبحت تتجلى في كل لوحة من اللوحات ، وتأخذ دورها في عمل فني ، مهما كان شكله او نظامه ، وهكذا عبرت اللوحة عن الرؤية الفنية ، وعن غنى العالم الداخلي له ، والذي غذته الاستعدادات الكامنة فيه ، وقد جعلت هذه الفطرة فنه يتطور معتمدا على الموروث من الاعماق والمكتسب من التجارب .

لكن الموهبة الفطرية هي التي تقدم الحلول النهائية لتكوين اللوحات ، وعلاقات الالوا ن، والأشكال ، وهي التي تعطي اللوحة خصوصيتها وتفردها ، وتعطي العمل أصالته الفنية .

٢ ــ حب الطبيعة

وقد تفتحت الموهبة حين توفرت لها الظروف الملائمة ، والأجواء المناسبة ، والتي حافظت على الموهبة وطورتها لتحقيق ذاتها ، والتي أغنتها العوامل المختلفة ، ولعبت الطبيعة الجميلة الدور الأساسي فقد تفاعلت الطبيعة مع الموهبة ، واضافت الطبيعة اليه الرؤى الجمالية ، والتعلق بالألوان ، وتقديمها بحساسية ، وبصياغة اكثر تناغما ، فاعطى الطبيعة في



حمديث

المدرسة الأولى



لوحاته التاليفات المختلفة التي زادت جمالا وانسجاما عن طريق معالجته الفنية .

يقول نصير شورى :

ــ [ان حبي للطبيعة ، كان المشجع الرئيسي لي للمتابعة ، فقد كنا نقطن في منطقة المهاجرين ، وفي منطقة تحيط بها الحواكير في بيت خشبي قديم ، فيه كل ما تشتهي ، وكنت انهض صباحا على ضوء الشمس لأستمتع بالطبيعة الجميلة حولنا ، واسمع غناء العصافير والطيور ... كل صباح] .

وهكذا تفاعلت رؤيته في المرحلة المبكرة تحت تاثير المشاهد الساحرة التي رآها في الطفولة ، وما في الطبيعة من جمال ، وما في البيت القديم من تراث ، وتفتحت نفسه على هذه المشاهد ، واغنت عالمه الداخلي بالرؤى المختلفة ، وما زالت ذكريات حواكير الصبار ، والبيت القديم ، والطبيعة ، حية في اعماقه ، وتعيش بين جوانحه ، وتعود الى الذاكرة وتغني لوحته بخيالات

لا تنسى ، وتجعله يفضل الطبيعة على كل ما عداها من المواضيع ، ويخلو اليها ليصغي الى ما تقدمه من جمال ، ويختزن هذا كله في الأعماق ليصبح زادا له يعود اليه في كل مرة .

وهكذا تكامل البحث الفني عنده ، وتفاعلت الطبيعة مع نفسه ووجدت الصدى لجمالها في عالمه الفطري ، واتحدا في وئام ليخلقا البداية الأولى للتجربة ، التي أصبحت تعتمد عليهما معا ، فقد برزت اهمية الطبيعة وموضوعاتها منذ البداية ، ثم تحرر من قيود الموضوع الخارجي ، وتفاصيله ، ليقدم لنا الألوان المتناغمة ، والجمال في حلة قشيبة ممتلئة بالحساسية والتناسق الآسر .

٣ — الانطباعية

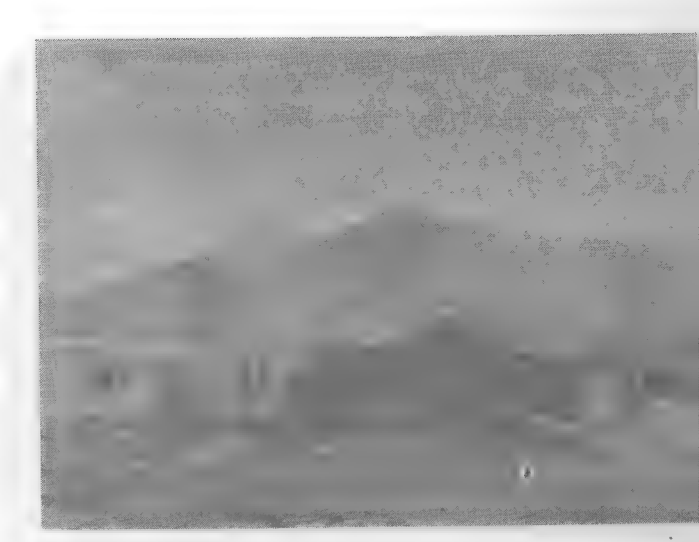
وتعرف الفنان (نصير شورى) على الانطباعية ، وعلى مفاهيم التعبير عن الآشكال عن طريق الألوان ، والتدرجات الضوئية واكتشف أهمية الألوان في التعبير الفني ، وذلك عن طريق الاحتكاك برواد الانطباعية في بلادنا وخصوصا الفنان (جورج بول الخوري) الذي عمل مدرسا للفنون الجميلة في المرحلة الاعدادية ، وتأثر بالانطباعية أثناء دراسته للفن في باريس ، ورسم عدة لوحات لمناظر بألوان أكثر تحررا من الرواد الآخرين ، وعالج هذه المناظر بصياغة أكثر حيوية وحركة من غيره من الفنانين .

وقد تأثر (نصير شورى) بما شاهده في أعماله من روح التجديد ، والحساسية اللونية ، وبما تعلمه من أسس الفن على يديه ، ولهذا يقول (نصير شورى) عنه :

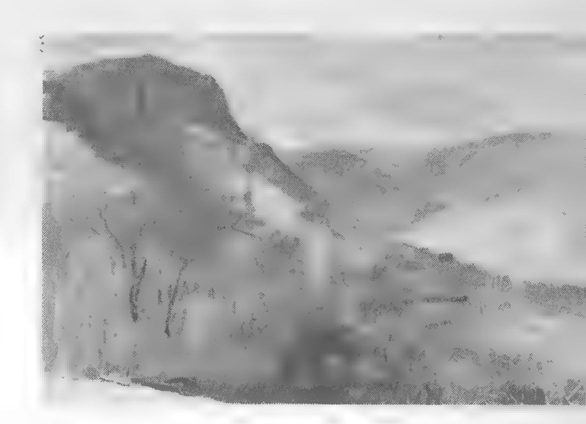
— (في المرحلة الاعدادية كان الفنان الكبير (جورج بول الخوري) أستاذي فأعطاني الأسس المتينة للفن ، وشجعني على المتابعة) .

وعن طريق الاحتكاك المباشر مع الطبيعة ، والتعرف على الميزات الجمالية للمنظر ، واكتشاف الأسس الفنية لرسم الموضوع في نور مباشر يغمر المشهد المرسوم ، وتحت الشمس وحركتها ، وتفاعل اللون مع الضوء ، استطاع (نصير شورى) أن يكتشف أهمية الانطباعية ودورها ، وتطبيق المفاهيم الفنية التي تعلمها ، ويقدم لوحته المرسومة بشفافية ، ويطورها لتصبح فنا انطباعيا له خصوصيته ، فيجدد في الرسم ، ويطور الرؤية اللونية متفاعلة مع الواقع الخارجي .

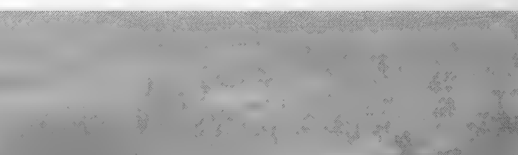
كما تعرف على الفنانين الانطباعيين الآخرين الذين رسموا موضوعاتهم ، الطبيعة الخلوية ، وخصوصا الفنان (ميشيل كرشه) الذي يعتبر من رواد الحركة الفنية الانطباعية ، وقد أخذها أثناء دراسته للفن في باريس ، وقدمها بأسلوبه الخاص الذي يعتمد على رسم



خيمة عرب

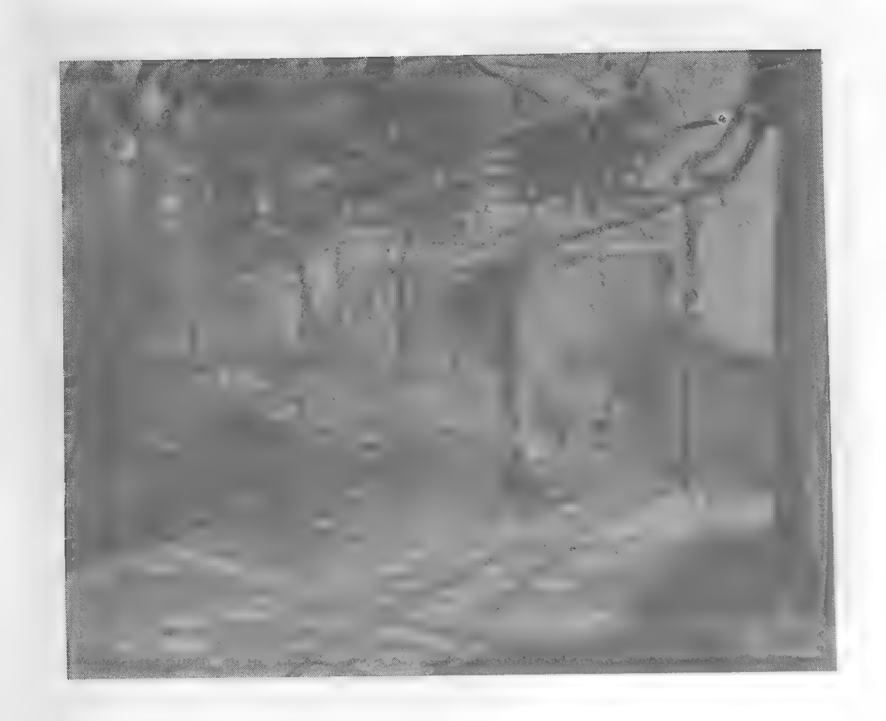


دير قانون



منظر





الرهامة .

المنظر أو الموضوع وما يحيط بـه من الفراغ ، ويقدم البعد الهوائي للموضوع اضافةالى الأشياء، وقد اعتبرت لوحاته بداية التحول نحو التعبير عن المواضيع عن طريق الالوان .

وقد ترافق الفنانان في جولات عديدة يرسمان في الطبيعة ، ويسجلان المشـاهد ، ويبحثان عن المواضيع المختلفة الهامة ، ويقدمان الرؤية الانطباعية لكن (نصير شورى) تفرد في أنه أغنى الانطباعية بألوان خاصة به ، وبحساسية شخصية وعمل على ربط الفن الانطباعي بالواقـع المحلي ، من حيث المواضيع وتقـديم الألوان بشفافية جعلته فنان الألوان والطبيعة ، يقدم القصائد الملونة ، التي أصبحت تمثل الآن قمة التعبير الانطباعي المحلي ، الذي يؤكد على الواقع ، وما فيـه من عناصر جمالية ، وما في بلادنا من ضوء له خصوصيته ، وما في الطبيعة من جمال ، وما فيها من ميزات فيزيائية .

٤ ـ الفنانون الآخرين

والتقى (نصير شورى) بالفنانين الآخرين من رواد الفن الأوائل ، والمجـددين ، وتعرف على تجـاربهم ، واصبح من الفنانين الهـامين منـذ البدايـة لتفرده في الوانه ، وشفافية نفسه ،وموهبته ، ومعالجته لمواضيعه بخصوصية ، وشارك في جميع المعارض الذي نظمت فقد اشترك معرض اقيم في المتحف الوطني بدمشق عام (١٩٣٦) ، وكـان في السادسـة عشرة من عمره وفي معرض اقيم عام (١٩٣٨) في معهد الحرية (اللاييك) واقام معرض شخصي له في نفس العام في النادي العربي بدمشـق .

وحين بدا الفنانون بالتجمع مع بعضهم ، وبالتلاقي في تجمعات فنية ، من أجل المعارض ، وتبادل الخبرات والمعـارف الفنيـة ، كان (نصير شـورى) من أوائل المشاركين سواء في تجمع (نادي دار الموسيقى الوطنية) في الثلاثينات من الفنـانين او تجمـع (فيرونيز) وهو مرسم فني افتتح عام (١٩٤٠) ، واجتمع فيه عدد من الفنـانين ، ومـن بينهم (نصير شورى) و (عـدنان جباصيني) و (عزة زمريق) و (محمود حماد) و (عبد العزيز نشواتي) وغيرهم .

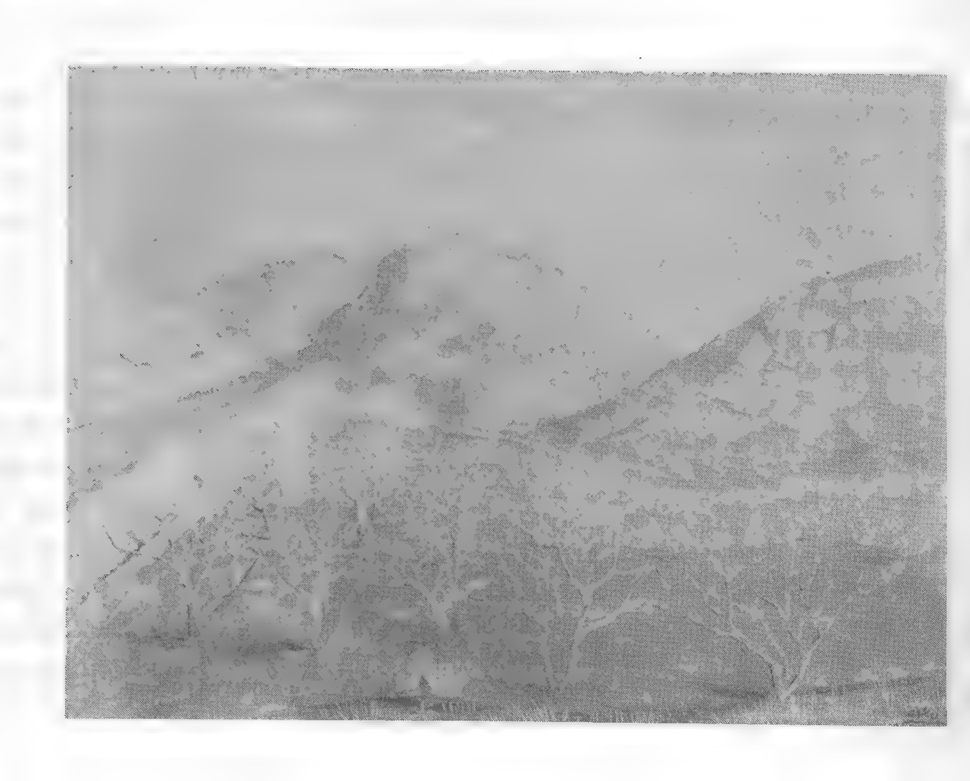
٥ ـ الدراسة في القاهرة

لكن هل اقتنع الفنان (نصير شورى) بما توصل اليه ، وما تعلمه في المدرسة وما قدمـه مـن لوحات بالاحتكاك مع الطبيعة ان من الواضح انه كان يتطلع الى دراسة الفنون الجميلة في كلية للفنون ، وكانت روما هي المكان المفضل ، اذ سبق له أن زار ايطاليا عـام (١٩٣٩) واحب هذا البلد ، لكن ظروف الحرب العالمية الثانية ، لم تشجعه على السفر ، ولهذا قرر أن يتابع دراسة الفن في (القاهرة) لما ذكر له من وجود كلية فنون فيها ، وماذكروه له من المديح لهذه الكلية ، وهكذا تابع دراسته للفنون في (القاهرة) ، وتعرف على بعض كبار رواد الفن التشكيللي في (مصر) ، الذين أصبحوا الإساتذة في كلية الفنون ، وتعرف على تجارب الفنانين الاجانب الذين نظموا المعارض في القاهرة .

وانفتحت الافاق الجديدة للتعبير امـام عينيـه واكتشف وجود بعض المعلمين الانطباعيين الهامين في مصر ، ويأتي في مقدمتهم الفنان (يوسف كامل) الذي



منظر - نصیر شوری



کرم تین - نصیر شوری

قدم لوحاته الفنية بمعالجة حرة فيها الدقة ، والمعرفة الفنية ، والاعتماد على اللون في بناء اللوحة ، واللجوء الى المواضيع المحلية والشعبية ، وبحيوية كبيرة ، هذا بالاضافة الى الدراسة الاكاديمية ، والاساليب المنهجية في التعليم ، والمعرفة السليمة بأساليب التعليم الفني ، والتي ساعدته على تقديم لوحات فنية تأثرت بهذه الاجواء ، وهكذا بدأ يتخلى عن الشفافية اللونية التي كانت تميز تجربته الاولى ، نحو الاعتماد على المساحات الضوئية ، التي تتوزع اللوحة اليها ، والاستفادة من تضاد الالوان ، بدلا من التدرجات ضمن اللون الواحد ، وساعده ذلك على التعرف على اشكال التعبير الانطباعي المختلفة ، وجعلته متمرسا بأساليب التدريس ، والمعرفة للعلاقات اللونية ، وغذت ثقافته الفنية بكل ماهو ضروري ، واسهم هذا في اغناء اشكال التعبير الفني ، وفي الوصول الى التعرف على الاساليب الدراسية ، التي ستساعده على تعليم الهواة والفنانين الذين تتلمذوا على يديه بعد عودته .

ولهذا تعتبر هذه المرحلة الدراسية ؛ من أهم المراحل في تكوين شخصيته الفنية وفي تطوير الموهبة الفنية ورفدها بالخبرات الجديدة والتي نستطيع أن نحددها عن طريق دراسة بعض أعماله التي رسمها في القاهرة والتي تبرز فيها الدراسة الاكاديمية والحساسية الفنية ، والتأكيد على الموضوع الذي يرسمه .

وعلى رصد تعابير الوجه ، وسبر اغوار الشخص المرسوم ، ولهذا لايتوقف عند مجرد محاكاة الشخص، ولا يقدم المعالم الخارجية ، بقدر ما يقدم الحالة النفسية للشخص ، وهكذا نرى البؤس هو الذي يرسمه ، والحزن الذي يسعى لتصويره عن طريق وجه الفتاة ذات الوشاح الاحمر ، وهو يؤكد على الناحية كثيرا اذ يقدم لنا الوضع الانساني للشخص المرسوم ، ويسخر كل امكاناته لخدمة هذا الهدف ، ونحس بأن الدراسة اللونية قد ساعدت على تقديم الموضوع الانساني ، ونرى المساحات الضوئية التي قسمت اللوحة اليها ، واستخدام الالوان ، وظلال الالوان ، قد جعل رؤيته انطباعية ، وفق الاسس التعليمية للانطباعية ، لان المطلوب هنا هو ايصال التعبير الداخلي ، والنطباع الانساني للمشاهد عن طريق شتى الوسائل .

وهكذا استفاد الفنان (نصير شورى) من هذه الفترة ليعالج المواضيع الاكاديمية والانسانية ، عن طريق مفاهيم جديدة للتعبير الفني ، واستخدام التضاد اللوني ، والمساحات الضوئية بفاعلية ، والوصول الى



تجريد (١)

حلول فنية ، وخبرات جديدة، تكمل البحوث وتطورها، وتعطي العمق والدراسة للموضوع ، عن طريق توسيع آفاق اللغة الفنية ، والوصول الى ابعاد جديدة .

وهكذا انتهت المرحلة الاولى لتجربة (نصير شورى) ، وبدأت المرحلة الثانية والتي اكتسب فيها المزيد من الخبرات والرؤية الفنية وتطوير الشفافية اللونية ، والموهبة الفطرية ورفدها بالدراسة والتضاد اللوني ، وغير ذلك ، والتي وطدت ماكان قد بدأه ، واعطته المدى الواسع ، والمعلمية ليقف في الصدارة ضمن حركتنا الفنية .

المرحلة الثانية

تصادفت عودة الفنان (نصير شورى) الى دمشق بعد الجلاء ، وانتهاء الحرب العالمية الثانية ، فوجد ان الاجواء ، اصبحت اكثر ملاءمة لممارسة الفن والاسهام

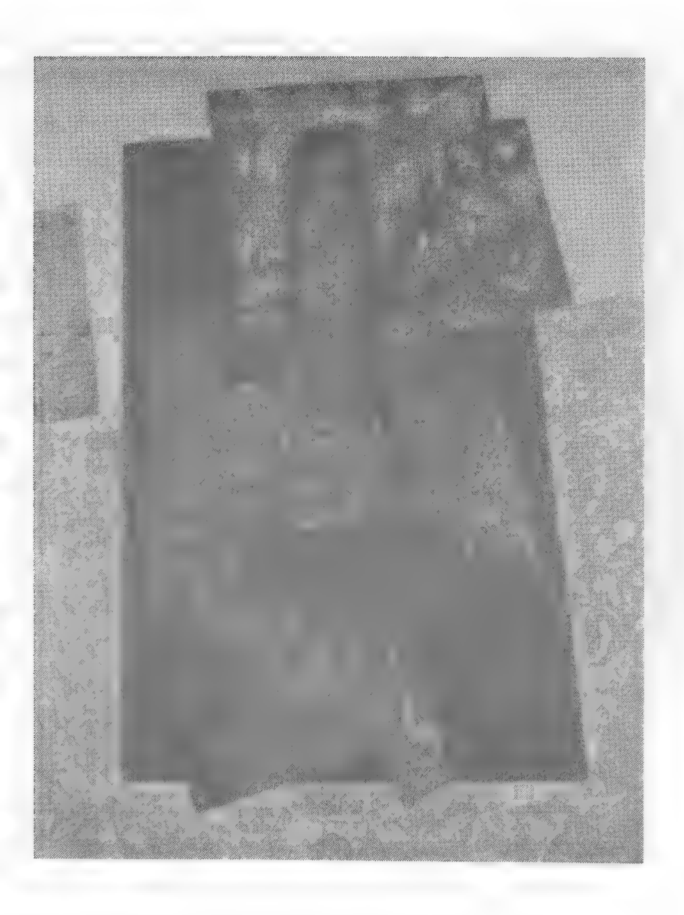
في النشاط الفني بالتعاون مع الفنانين الآخرين الذين عادوا بعد دراسة الفنون ، وتطوير الحركة الفنية وتكوين الهياكل الرئيسية لهذه الحركة التي نظمت في تلك المرحلة وخصوصا المعرض الاول الذي اقيم عام (١٩٤٧) في مبنى (ثانوية التجهيز الأولى بدمشق) وعرض فيه /١٢/ لوحة فنية مختلفة ، وقد عرض اعماله مع مجموعة من الفنانين الرواد ، والعائدين من الدراسة في الخارج ، وقدم عدة لوحات تعكس هذه المرحلة بوضوح ، فاللوحات تقدم المناظر والوجوه والطبيعة الصامتة وبصياغة فنية تحمل تأثيرات مرحلة الدراسة في (القاهرة) وتتناول المواضيع المحلية .

وقد بدات اعماله تستأثر بالاهتمام فيما بعد ، لما قدمته من صياغة فنية جديدة ، ولما اعطته من تناغم من الالوان ، ولهذا فقد نال العديد من الجوائز الاولى خلال الاعوام (١٩٥٢) و (١٩٥٣) و (١٩٥٤) ، والثانية خلال الاعوام (١٩٥٠) و (١٩٥١) و (١٩٥٥) ، ولهذا لم يمر معرض هام الا ويشارك فيه، وينال جائزة من الجوائز .

واصبح اسمه في الطليعة بين الفنانين الذين جددوا انفسهم وطوروا الرؤية الفنية ، وقدموا الاعمال الفنية التي اصبحت تمثل قفزة نوعية ، سواء من حيث الالوان المتناغمة التي تقدمها ، او من حيث المفاهيم الجديدة التي جعلته فنان الانطباعية الاول ، الذي انطلق الى الطبيعة يحاورها ، ويرسم الموضوعات في الهواء الطلق ، ويؤلف التكوينات الفنية ببراعة ويعالج الوجوه ... يسبر اغوارها ويغني لوحاته بالمفاهيم الفنية ، التي نرى ان على الفنان ان يوقف لحظة زمانية من اللحظات ، ويجسدها في لوحته ، ويتفاعل مع هذه اللحظة ، يدرس علاقات اللون مع الضوء الخارجي ، في اللحظة التي تتوقف ، ويعطيها القدرة على الخلود الذي نراه كامنا في القدرة على نقل ما يراه الآن الى لوحته ، والاضافة الفنية التي ازدادت مع الزمن ، واصبحت تعكس الموهبة المبكرة ، والمعرفة باصول الفن ، وبالقواعد الاكاديمية ، والتفاعل المبدع مع الموضوعات والذي اخذ شكلا شاعريا ... نتيجة لرهافة الاحساس والتعلق بهذه الموضوعات وحبها .

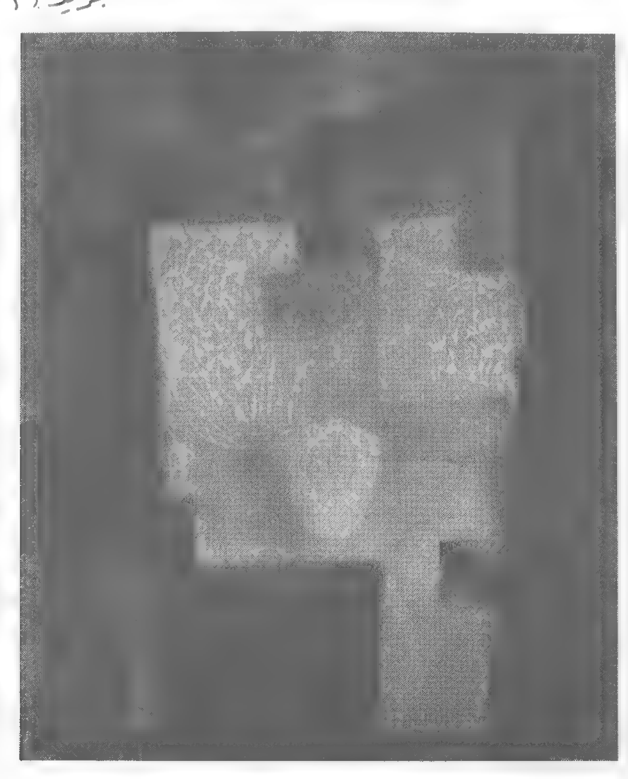
وقد اسهم في تأسيس (الجمعية السورية للفنون) والتي توزعت انشطتها بين المعارض والمحاضرات ، وضمت الكتاب والفنانين ، واصبحت من الجمعيات النشيطة ولها مقرها لاقامة المعارض ، وبدا النشاط الفني يتزايد ، وتركز على (معرض فني) تنظمه الدولة، ومعارض فردية تقام في الاندية والجمعيات .

كما بدا الاهتمام بالفن يزداد والاقبال على المعارض وعلى مراسم الفنانين ، وكان محترف (نصير شورى)



تجريد (٢)

تجريد (٣)



من أهم الاماكن المفتوحة لهواة الفن وللطلبة والفنانين ، والذين كانوا يترددون عليه ، ليستفيدوا من خبرته الفنية ، وكان سخيا في عطائه للشباب ، وقادرا على بذل معرفته وخبراته الآخرين .. فأحبوه وارتبط عدد كبير منهم به ، واصبحوا تلامذته الاوفياء له ، ولما قدمته لوحاته من فن يؤكد على الالـوان ، ويعطي المواضيع ببساطة ، ويغمر فرشانه بالالوان ،مسترشدا بروح محلية هي نتيجة التفاعل مع المظاهر البيئية ، وتقديم اللون المحلي بصدق واصالة .

ولهذا فقد قيل بأن (نصير شورى) قد جعل الانطباعية ، الوافدة الى بلادنا ، والتي انتشرت في هذه المرحلة تأخذ شكلا خاصا ، وهو الذي اعطاها القدرة على التفاعل مع الواقع ومع المواضيع المحلية ، والألوان الموجودة في البيئة وهكذا جدد الفن التشكيلي الذي كان تقليديا وجعله يتفاعل مع الواقع ويصل الى الأصالة الفنية التي كانت تعني اغناء اللوحة بلون البيئة ، وشمسها ، وتقديمها بحساسية شخصية التي هي من صميم تكوينه فاجتمعت في أعماله ... ما لا يجتمع، وتفاعلت لوحاته مع العوالم الخارجية ، ومع العالـم الداخلي ، وقدمت المواضيع المختلفة بخصوصية هي نتيجة لهذا التفاعل .

ولهذا فقد قدم (الاضافات الفنية) في كل المواضيع التي عالجها ،ووسع خبراته الفنية نتيجة لمئات اللوحات التي رسمها ، ونتيجة لجولاته المختلفة ، وحبه لتجديد نفسه ، واكتشاف الجديد ، والمبتكر ، وقد توسعت آفاق التعبير الفني الى مجالات جديدة وعديدة ... لم تكن معروفة حتى توصل الى الوان تتحرك لتؤلف المشاهد بحس شاعري ، ودون جهد يذكر في التأليف ، وحين لجأ الى ألوان (الأكرليك) في نهاية هذه المرحلة كان قد امتلك ناصية الالوان ، وقادرا على معالجة موضوعاته بكل راحة ووصل الى مرحلة أصبح اللون فيها هو الذي يعبر عن كل القيم ، واصبح الفن مثـل الموسيقى عنده ، يقدم التناغمات في درجات الضوء واللون ، وهو الذي يوحي بالحركة أو الايقاع ، ويعطي الشكل باللون ويقدم التكوين بعلاقات الالوان وحدها .

وقد تفاعلت تجربته مـع جميع الموضـوعات التي قدمها باصالة ، وابتكار توصل اليهما ، بعد العديد من البحوث ، وبعد التجارب المختلفة والتي أغنت الرؤية ، وجددت المفاهيم والتي نستطيع اكتشافها من دراسة لوحاته المختلفة ، والتي رسمها حسب المواضيع التي قدمها ومـا طرأ على أعماله من تغييرات مختلفة والتي تعتبر محصلة لتجاربه المختلفة في هذه المرحلة .

أولا : ــ الوجوه الشخصية

ترجع براعة (نصير شورى) في رسم الوجوه الى



تجريد (٤)

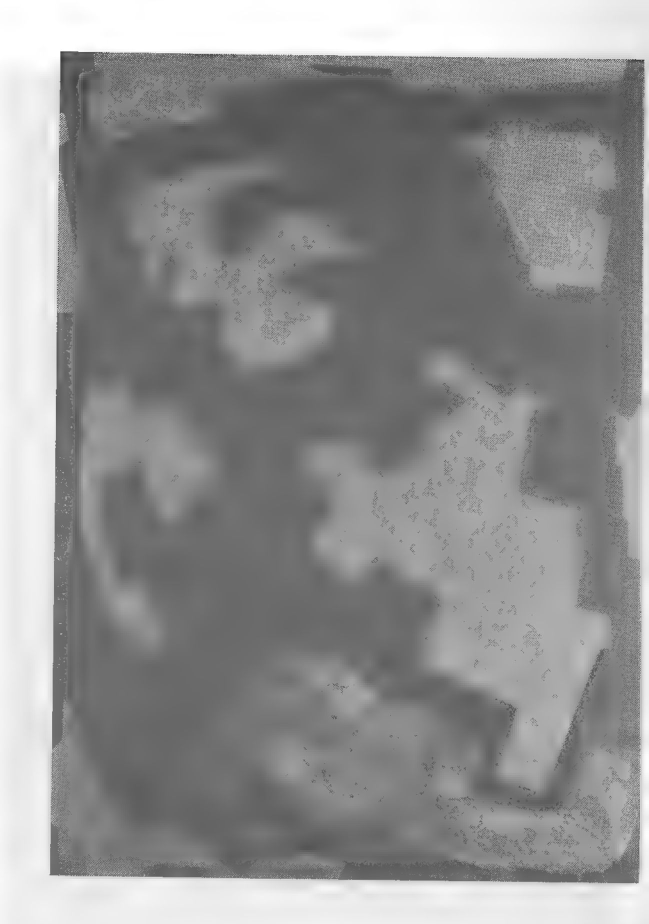
مرحلة مبكرة من حياتـه ، فقد رسم احـد المدرسين ببراعة كشفت عن موهبته ، كما رسم عدة لوحات وجوه قبل سفره الى دراسة الفنون في القاهرة ، لكن الوجوه الشخصيـة التي رسمها أثنـاء فترة الدراسـة في (القاهرة) تعتبر من اللوحات الهامة لأنها قدمت الشكل الأكاديمي من الدراسة الفنية والتعبير الفني الشخصي، والملامح الشخصية المعبرة عن الشخص ، واللغة الفنية التي تقدم الحالة النفسية ، لهذا الشخص ، ونستطيع دراسة لوحته [غلام بائس ١٩٤٤] [الصورة /٢/] لنؤكد على أن الدراسة قدمت الوجـه الانساني الذي يعكس البؤس بكل وضوح ، ونرى أسلوب التعبير قد تجلى في العينين اللتين تسبران أغوار الانسان ، والفم الذي رسمه بوضعية خاصة تساعده على التعبير عن الألم الداخلي ، وأشعار المشاهد بالجوع أو العطش ، ولهذا نراه مفتوحا ينتظر الطعام أو الشراب .

وعلى الرغم من الألوان البنية التي استخدمها في الرسم ليؤكد على الطابع المدرسي للرسم لكن الدراسة للألوان قد ساعدته على التعبير ، وخصوصا الضوء الموجه والذي كشف عن لون أصفر يؤكد على الفكرة ، وساعدته عملية توزيع الظل والنور ، ضمن كل مساحة على اعطاء الجانب الانساني أهميته ، ان كل لون قد عبر عن درجة ضوئية ، وتدرجت الظلال والأنوار فيه لتعكس الملامح وتقدم المضمون الانساني ونحس بالعجينة الدسمة في بعض المناطق والشفافية في مناطق أخرى ، ونرى الفروق بين كل مادة ، في الملمس ، والطبيعة الفيزيائية ، فنلاحظ القميص الأزرق ، والشال الأصفر ، والشعر الأسود ، والوجه الذي قدم تدرجات البني والأصفر ، وكذلك نرى توزيع الحرارة في الوجه ، والضوء ، لتساعده على التعبير وفق مفاهيم التصوير الزيتي التي سخرت للتعبير عن الموضوع .

ونستطيع أن ننتقل بعد ذلك الى لوحته الهامة [الفنان بريشته ١٩٤٤] [صورة ـ١ـ] وتعتبر من اهم اللوحات التي تعكس هذه المرحلة بكل وضوح فاللوحة تقدم لنا صورة شخصية رسمها لنفسه في تلك الفترة ، وقدم من خلالها دراسة بارعة لاستخدام الألوان ، وتوزيعها لمساحات والانتقال من مساحة لأخرى من خلال لون له اضاءته الخاصة ، ونحس بذلك في الوجه الذي أعطاه بلون البشرة مع ضوء يبرز اصفرار واحمرار في بعض المناطق، وهكذا تتدرج القيم، وتتوزع البرودة والحرارة ، ونرى لون البذة مائلا للاخضرار عندما يتوجه النور اليه ، وتتوزع هذه اللمسات لتعطي تدرجات الاضاءة على هذه المساحة .

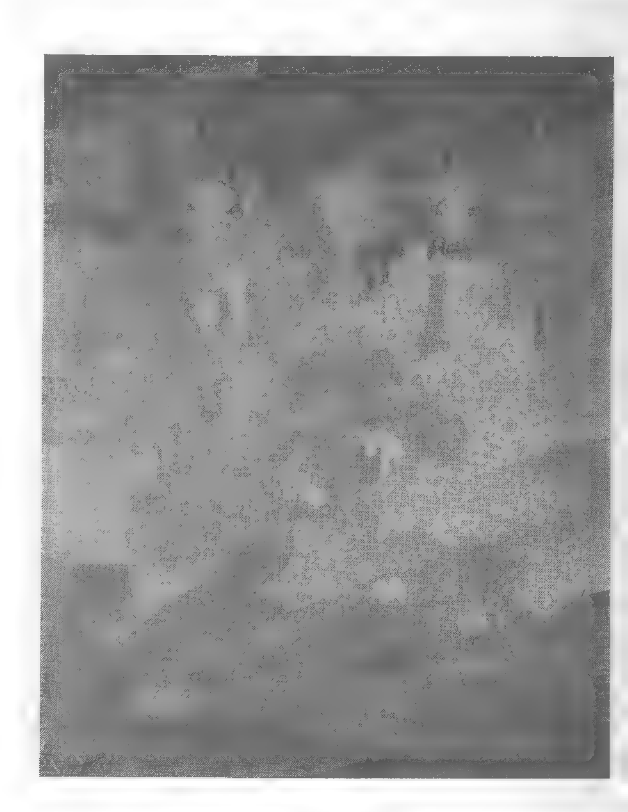
ولكن لا نستطيع التوقف هنا ، دون التساؤل عن مغزى النظرة التي تقدمها العينان ، وحركة الفم والحرارة التي يقدمها هذا الفم ، وكذلك لون ربطة العنق التي ساعدت الأخضر على الاستقرار وهكذا نطل على العالم الداخلي من خلال هذه الدراسة ، ونستطيع القول بأنها تعكس تماما الحيرة لشاب في بداية الطريق ، والذي تقوده طموحاته الى الوصول الى تحقيق نفسه ، ونحس بحرارة عالمه الداخلي ، [الشفة ـ الوجنات ـ الأذن] ، وكذلك ربطة العنق ، والنظرة العميقة الحائرة التي نراها في العينين والتي تكشف عن الروح الشابة المتحضرة من جهة ، وعن الهدوء الظاهر الذي يكبح هذه التطلعات الآن لكننا على ثقة بأن تلك الطموحات تتحقق فيما بعد .

وتتجلى البراعة بكل وضوح في لوحته [ذات الوشاح الأحمر ١٩٤٦] [صورة ـ٣ـ] ، التي تقدم كمال التجربة في مرحلة الدراسة ، والتي وصلت الى مرحلة متطورة من حيث التأليف ، والتكوين ، وعكست الرؤية



تجريد (٥)

منظر تجريد





تجريد

الانسانية بصياغة فنية محكمة .

ان الغاية هي الوصول الى العالم الداخلي لهذه المراة ، واكتشاف ما في هذا العالم عن طريق الالوان وتدرجاتها ، ورغم أن العينين قد اغلقتا ولا مجال لكشف الاسرار عن طريقها لكن حركة الفم والانف والتعبير في ملامح الوجه قد استخدمت لتحقيق هذا الهدف ، وكذلك الشال الاحمر على الراس ، وحركة الجسم ، وشفافية الثوب ، وكشفه لجانب من الصدر .

وقد استخدم الالوان للتعبير عن الحالة الداخلية ، واغنى الوجه بالتدرجات الضوئية ، واكسبه حرارة في بعض مناطق النور ، وقدم لمسة ضوء لقدم اقصى درجات الاضاءة على الانف ، واعطى اللوحة تقسيما ، لمساحات ضوئية لها لونها والضوء المتدرج ويعطي القيم عن طريق التداخل ، الذي نراه في الثوب الازرق الشفاف ، وكذلك في بشرة الجسم ، وعن طريق اختلاف ملمس كل مادة ، ونرى التكوين وقد اكتمل حين شغل الخلفية بالالوان ، التي ساعدته على التعبير عن الموضوع ، ولهذا فاللوحة تعتبر من الاعمال الهامة المتطورة بصياغتها لانها تكاملت من حيث التعبير بالالوان ، بين الخلفية والمقدمة ، ولانها اعطت تدرجات نغمية للالوان ، تعكس الموضوع وتخدم المضمون الانساني .



مزهرية ورد (تجريد)

واذا انتقلنا الى اللوحات التي رسمها الفنان نصير شورى بعد عودته من الدراسة ، ليشارك في النشاط الفني ، نستطيع القول بأن لوحته [ابتهال ـ ١٩٥٣] [صورة ٤] ، تعتبر من اهم اللوحات التي رسمها في هذه المرحلة وقد فازت بالجائزة الأولى في المعرض الذي اقيم عام (١٩٥٣) .

وقد عبرت بوضوح عن المفهوم الجديد الذي قدمه ، واللغة الجديدة الفنية التي تعكس الفترة التي كانت تمر .

فاللوحة تقدم الحالة النفسية للمرأة ، وعن طريق الوضع الجانبي للمشهد ، والذي ساعده على الاهتمام بالحالة الانسانية ، اكثر من اهتمامه بالملامح الشخصية ولهذا فالغاية هي الوصول الى حالة [الابتهال] التي اصبحت تأتي في المقام الأول وعن طريق حركة اليدين على الطاولة الهندسية ، والطاولة التي اعطت المرأة حالة الاستقرار الضرورية للتأليف وللمضون ، وقد اندمجت الحركة التي قدمتها المرأة بالطاولة ، وعن طريق استخدام التضاد اللوني ، ببراعة ، الأحمر في ثوب الفتاة ، والأزرق في الطاولة ، وتداخلات لونية في الخلفية ، وسيطرة البنفسجي وكذلك نلاحظ لون الوجه وتوزع الضوء عليه والانتقال من لون بشرة الوجه الى الاضاءة ، وكذلك التدرجات الضوئية ضمن كل لون أو مساحة ضوئية ، وهكذا توصل الى لوحة شخصية بمفهوم خاص به ، يعتمد على الدراسة اللونية والتكوين والحركة اللونية والتضاد بين الألوان ، وفي والنهاية يقدم لنا المضمون الانساني لتأليف اللوحة ، الوصول الى لوحة شخصية تتجاوز المفهوم التقليدي للوحة الشخصية نحو المفهوم الجديد له .

ان تجربة (الوجوه الشخصية) قد تكاملت الآن ، ورسم اللوحات العديدة التي غبرت عن شفافية لونية هي الأقرب الى طبيعة نفسه ، وتنوعت الصيغ الفنية التي قدمها للوجوه المرسومة ، لكن ... الهدف الرئيسي ظل البحث عن الحالة النفسية للشخوص ، والوصول الى الاعماق للشخص ، وتقدم المعاني العميقة التي تختفي خلف الحركة او الايماءة ، وما عميق في النفس تكشف عنه العينان أو الفم او حركة اليدين أو الراس ونرى في لوحته [في الحديقة] [١٩٥٣] [صورة ٥] التي تقدم حالة من الحزن المستقر في الذات وتكشف عنه حركة الرأس والوضعية ، ورغم جمال المشهد في الحديقة وشفافية الألوان ... فاننا نحس بالمعاناة الانسانية للشخص والتي يسفر عنها الوجه بوضوح . وكذلك في لوحته [البداوية ـ ١٩٥٩] [صورة ٦] التي رسم فيها امراة واقفة بثيابها الشعبية ، وقد وضعت يديها في وضع غريب وخلفها الألوان المتداخلة ، ونرى جمال الوجه ، وجمال الالوان الموزعة التي لا تخفي التعبير الحزين ، ولهذا يجعلنا نشعر بالمشكلة الانسانية التي يقدمها الجمال الملون .

وهكذا قدمت لوحات الوجوه الشخصية والعوالم الجمالية للون ، والقيم التصويرية ، والمختلطة بالتعبير المأساوي ولهذا لا نرى الفرح ... رغم شفافية اللون ، وشاعريته ، ولهذا فان تجارب الوجوه قد قادته الى الحالة الانسانية التي يعيشها الشخص ، والمختلطة مع التعبير الخارجي الظاهر والذي أعطى لوحات الوجوه الشخصية ، اهمية كبيرة ، وجعلها تعطي ما هو خاص ، واصيل وعن طريق هذه الخصوصية جدد (نصير شورى) مفاهيم الوجوه الشخصية ، وأعطاها المفاهيم الجديدة .

ثانيا ـ التكوينات الانسانية

لقد بدأ الفنان (نصير شورى) في رسم لوحات التكوينات الانسانية ، في الفترة الدراسية في (القاهرة)،

وقد قدم ـ منذ البداية ـ العديد من القضايا الفنية ـ الهامة ، والضرورية لمثل هذه الموضوعات ، ثم تطورت تجربته بعد العودة من الدراسة ، واعطت العديد من الأعمال التي تجمع اكثر من شخص في تاليف موحد ، وقد تطورت بحوثه الفنية ، حتى وصلت الى القمة تاليفا وتلوينا .

ومن الواضح ، ان (التكوينات الانسانية) ، تعتبر من الناحية الفنية في القمة في الفن الكلاسيكي والرومانتيكي والانطباعي ، فالفنان يستخدم الأشخاص ويؤلف بينهم ليقدم موضوعه ، ويعالج علاقات الشخوص مع بعضهم ، ومع ما حولهم ، ولهذا تحتاج اللوحة الى دراسات كثيرة ، وخبرات عديدة ، حتى يقدم الفنان لوحته ، ويعطي (المضمون الانساني) ، والذي هو نتيجة للعلاقات اللونية ، والشكلية ، ونتيجة للدراسة الفنية لكل العناصر ، وتوسيخها لخدمة الهدف .

وقد كشفت تجارب (نصير شورى) عن معلميته في التكوينات ، والتي جمع فيها خبراته الفنية واللونية ، ورؤيته الخاصة للمضون الانساني لهذه التكوينات ، والتي تعمقت شيئا فشيئا حتى قدمت اللوحة ذات التكوينات بمفهوم خاص ، للمضمون والألوان ، والتي لا نستطيع كشف اسرارها ، ما لم نرجع الى لوحات التكوين التي رسمها في البداية ، ولسوف نتوقف عند لوحته الشهيرة [صانع الفخار (الفواخيري) ـ ١٩٤٦] [صورة ـ٧ـ] والتي رسمها في (القاهرة) .

ان لوحة [صانع الفخار] تعكس التاثر بأجواء القاهرة الشعبية ، كما تعكس ، مرحلة الدراسة من حيث اللجوء الى الألوان البنية ، وفي نفس الوقت نرى الألوان تستخدم على نحو خاص يخدم الموضوع .

لقد وضع (الفواخيري) في الوسط ، ورسمه وهو يعمل في احدى القطع الفخارية ، وركز الاهتمام على حركة يديه ، التي تخلق شكلا من الفخار باستخدام الدولاب ، ولقد انصرف ـ الفواخيري ـ الى عمله بكليته ، واستغرق في هذا العمل ، وذلك ليؤكد على قدرته في التشكيل ، وكل العناصر الأخرى الموجودة تخدم الهدف الرئيسي ... صانع الفخار ، الذي رسم متداخلا مع الطفل الذي يرتدي الثوب الابيض في خلفية اللوحة ، وهو يحمل (فخارة) بيده في وضع تمثال من الرخام الأبيض ، ونحس بالتواصل بين الفواخيري والطفل ، وكذلك تداخله مع طفل آخر من الفخار ، ونحس بجمال توزيع الحركة الوهمية للخطوط المستمرة بين الصانع المعلم والطفلين ، ولهذا نرى التواصل في الحركة ، وكذلك تتداخل قطع الفخار الموضوعة في المقدمة معه ، ونرى توزيع الضوء على الشخص الأبيض



في الخلفية ، الذي نحس بشفافية ثوبه ، وجمال ظلال الألوان فيه ، ومن ثم نرى الضوء يتوزع على بقية اللوحة ، ليحدد القيم التصويرية ، والمساحات الضوئية لكل منطقة .

ونرى براعته في الوصول الى الانطباع اللوني ، الذي نحس بانه نتيجة الى الضوء الجانبي في الخلفية ، والذي ساعده على خلق التدرجات اللونية بدقة تامة .

ونلاحظ براعته في الوصول الى [التكوين الانساني]، هو نتيجة لمصدر الضوء ، وتدرجات الالوان ، ولانهائية الحركة بين الاشخاص والاشياء ، والتي تعطي للمشهد حيوية ، وهكذا يقدم الموضوع بلغة تصوير ملونة حديثة، تعتمد على التقاط لحظة زمانية محددة لها ضوء خاص، ونور محدد، وحركة الأشخاص، ونحس بالايقاع الضوئي الذي تقدمه تدرجات الالوان ، وكذلك التكرار في وجود الاشخاص ، مع عدم التماثل ، ونرى الجرار ونحس بانها تخدم الهدف الايقاعي للوحة ، جوار تظهر، واخرى تغيب في الظلام ، وتتداخل بحركة ، ويتدرج الضوء عليها ، وكذلك نرى الاشخاص وقد امسك كل شخص بجرة ، يعمل بها او يحملها .

وهكذا، خلق الاحساس بجمال مانرى ، وحيويته، وتنوع الصيغ الفنية لتقديم الموضوع ، الذي هو العمل الانساني ، عمل صانع الفخار ، الذي يتجلى فيه الاصالة والنبل ، والذي كرس لوحته من أجل التعبير عن المعاني الانسانية لهذا الصانع الماهر .. الفواخيري .

وهكذا ، عكست لوحته المفاهيم التصويرية الحديثة ، وقدمت رؤية للموضوع غنية بالتفاصيل ، وبما تقدمه للمشاهد من احساس بجمال العمل الانساني الذي يقدمه هذا الصانع الماهر ، وما يحفل به عالم (الفواخيري) من جمال ، وما يقدمه للناس من حاجات جميلة لها فائدتها واهميتها .

وكل لوحات (نصير شورى) عن (التكوينات) ، تحمل نفس الهدف ، وتسعى لنفس الغاية وتسعى لتتجاوز نفسها .. في كل مرة .

ان لوحته [داخل المرسم – ١٩٥٤] (صورة – ٨) فهي تملك نفس المضامين وتحمل نفس الاهداف ، التي تحدثنا حين حللنا لوحة [صانع الفخار] ، وذلك لانها تقدم المضمون الانساني ، وبلغة فنية خصوصية، وتاليف محكم يقدم اللغة الملونة ، فالعمل الفني له موضوعه الهام ، وهو (المرسم) الذي فيه يتم انجاز الاعمال الفنية ، والمرسم لهذا يلعب دورا كبيرا في حياة الفنانين ، وحين يرسمه الفنان (نصير شورى) ، فهو يريد ان يؤكد على اهمية فن التصوير الزيتي ، وعلى دور الفنان ونبل عمله الذي يتم ضمن المراسم .

وعن طريق تقديم فتاة وشاب يرسمان لوحتين ، على حوامل الرسم ، وبين اللوحات المعلقة ، في المرسم، الفتاة تاخذ الالوان من حاملة ، وهي منهمكة في مزجها، والفتى في الخلفية يرسم ، وقد استغرق في عمله ، وهذا يكشف عن الخصائص الرئيسية للوحة ، انها لوحة تمجد عمل الفنانين وما يقدمونه من ابداع ، وما يملكه هذا المرسم من عناصر ، هي التي تساعد على الوصول الى خلق اللوحة الفنية .

ونرى ، الفنان (نصير شورى) يختار اللحظة الزمانية الملائمة ، وهذه اللحظة قدمت الاندماج الكلي في العمل ، والتوزيع الضوئي الذي يستند الى نوريأتي من اليسار ، وتتوزع المساحات الضوئية حسب مصدر النور ، بدقة ، وتتحدد القيم الفنية حسب هذا المصدر .

فالفتاة قدمت المساحة الضوئية المعتمة ، وتعددت المساحة المضيئة الى اليسار ، وتبرز حوامل الرسم والمقاعد،ويبرز لون قميص الفتى ليحدد اكثر الدرجات اضاءة ، لانه يعكس الضوء لبياضه ، وهناك المساحة الضوئية المتوسطة ، التي تشمل اللوحات المعلقة ، والجدار الذي علقت عليه اللوحات ، وقسم من



منظر تجريد

الارض تمثل الظل للعناصر ، وهناك تمثال (فينوس) في الخلفية ، المنتصب في الخلف ، الذي يساعدنا على المقارنة بين المناطق المضيئة والمعتمة ، ويؤكد على القيم الفنية الخالدة التي نحس باصالتها .

ونلاحظ المهارة الفنية التي استخدمها في الرسم ، فالخطوط المائلة لحاملي الرسم ، وارجل المقاعد ، تعطي ايقاعات الحركة الهامة ، وتعطي اللوحة حيويتها، ومساحات اللوحات المعلقة في الخلفية ، تقدم الايقاعات للدرجة المتوسطة ، وتعطي العمق المطلوب للوحة ، ونحس مهارة توزيع الحرارة في الالوان ، وغياب الملامح التدريجي في اليمين ، والخلفية .

وهكذا ، قدم الفنان (نصير شورى) ، الرؤية الفنية نفسها ، التي تمثل لوحات التكوينات الانسانية، لكن اللوحة قد تطورت من حيث الالوان ودخلت التجربة في معالجات لونية جديدة ، وحلول اكثر تطورا لموضوع المرسم الفني ، وما يقدمه هذا المرسم من عمل انساني له اهميته .

لكن ، الاعتماد على التضاد الضوئي ، والمساحات، ظل هو الذي يتحكم ببناء العمل الفني ، وهو الذي يساعده على ايجاد الحلول التشكيلية ، وهنا يختلف

عن لوحته [المدرسة الاولى ـ ١٩٥٦] (لوحة ـ ٩)، فالفروق الضوئية في اللوحة لم تعد تعتمد على الضوء الجانبي ، والظلال ، او المساحات الهامة ، بل الشيء الهام هو ضوء موحد يغمر الموضوع كله ، وبفروق ضئيلة ، واصبح المصدر الضوئي ، هو الام نفسها التي تعلم ابنها ، وعن طريق معالجة لونية شفافة لثوبها اصبحت المركز الاساسي للاضاءة ، ولهذا فالضوء اصبح يخدم المضمون الانساني لأن الام هي الموضوع الرئيسي، وماتقوم به من عمل انساني ، تعليم الطفل لدرسه الاول ، وهكذا اصبح المصدر الداخلي للاضاءة ، والاشعاع هو الذي يربط الموضوع ، ويؤلف مساحات الالوان وعلى الرغم من التاليف الهرمي للموضوع الذي يبدو واضحا لكن العلاقة بين المراة والطفل والطفلة الصغيرة ، حركية ، ومستمرة بدءا من الالوان ، الى التداخل ، فالارجل تتشابك ، وكذلك الايدي ، ويد الام التي تمسك الكتاب ، تتداخل مع حركة يد الطفل، والطفلة تتداخل مع امها في وضع النوم ، ولهذا نرى لا نهائية الخط الذي يحدد الاشكال كلها ، بدءا من كرسي الطفلة ، وحتى الخطوط المحددة لجسم الام ، ومن ثم الطفل ، والكرسي الذي يجلس عليه ، ونرى تداخلات ارجل الكراسي ، وكذلك الطاولة في اقصى اليسار ، والتي تؤكد على اهمية ايجاد تكوين متناسق بحركة الخطوط والالوان ، والتي تساعد على حسن توزيع اللون الاحمر .

وهكذا نحس بان تجربة تتطور من حيث العلاقات اللونية ، لانها بدات تربط التكوينات الانسانية ، بمعالجة حديثة لمفهوم الاشعاع الضوئي للثوب الذي ترتديه الام ، فكان المصدر الضوئي اصبح احد الاشخاص ، وهكذا وصل الى قمة التعبير الحديث ، اليس الفن الحديث قائم على مبدا اساسي وهو ان النور ياتي من خلف اللوحة ، وحين يشع ويتالق يقدم الدرجة المضيئة ، وتتدرج المساحات الاخرى ، عن طريق تمييز الفروق بين مساحة واخرى ، حسب مكانها ، وقدرتها على السماح للضوء بالمرور .

ثالثاً ـ المناظر الطبيعية

لقد اكتشف الفنان (نصير شورى) اهمية الطبيعة، منذ البداية لتجربته الفنية ، واصبحت (الطبيعة) المصدر الرئيسي الذي يعتمد عليه لرسم موضوعاته المختلفة ، والموضوع المفضل لديه ، والذي قدمه بأشكال مختلفة ، وبصياغات متعددة ، وهامة .

و (الطبيعة) التي قدمها في لوحاته المختلفة ، غنية بعناصرها الفنية ، ومتنوعة تنوعا كبيرا ، وقد عكس من خلالها ... كل ما يريد قوله ، وترجمت نفسه بصدق ، ولهذا فقد اعطى افضل تجاربه الفنية من خلال (المناظر) التي رسمها ، واكثرها حيوية وانسجاما ، وعبر فيها بحرية تامة لا نراها في المواضيع الاخرى التي رسمها ، وتجلت هذه الحرية في اختيار المشهد المرسوم ، وفي تناغم الالوان وانسجامها ، وهكذا اصبح يؤلف موضوعاته مستوحيا الطبيعة ، ويضيف اليها او يحذف منها ... حسبما يريد ، وتوصل الى الرؤية الفنية الحديثة ، من خلال الطبيعة ، وعن طريق الالوان المتناغمة ، والتي قدمت عالمه الشخصي، وعكست اعماق هذا العالم ... الذي يهوى التناغم والانسجام في الالوان ، وينفر من كل نشاز .

ولهذا تعتبر تجربة (نصير شورى) ـ في رسم المناظر ، والتحاور مع الطبيعة ، من اغنى التجارب واكثرها عمقا ، ولا تماثلها تجربة اخرى في استقلالها وشمولها ، وذلك لانه تمكن من رؤية الطبيعة بشكل سليم ، ودرس عناصرها بدقة ، واعاد اكتشاف المفاهيم الجمالية والفنية على نحو جديد ، وفيه يؤكد على اهمية الالوان ، وعلى الانسجام (الشكلي ـ اللوني) ، وعلى علاقة اللون بالضوء ، وتفاعلهما معا ، وما تقدمه الالوان ... من جمال يمتع المشاهد .

وانتقل الى دراسة (اللوحة الفنية) : ويقارنها بالطبيعة ، وتفاعل الالوان مع بعضها ، والمساحات الضوئية المختلفة التي يتوزع المنظر اليها ، وقدم الصيغ الفنية المختلفة التي تجعل اللوحة منسجمة ، واكتشف ان لكل لوحة منظر خصوصيتها ،ومعالجتها، واسلوب تناولها لتكون متناغمة ومنسجمة ، تارة نرى (التضاد اللوني) ، واخرى (التداخل في الالوان) و (الشفافية اللونية) ، (تدرجات الضوء في اللون الواحد) او في (الالوان) أو (المساحات المختلفة) ، والتي تقدم جملة من العلاقات التي تحتاج الى معالجة كي تنسجم ، وهكذا توصل الى ضرورة دراسة كل لوحة من اللوحات ، من حيث الالوان والاشكال ، لتكون منسجمة ومتناغمة ، ومقبولة فنيا ، عن طريق تفاعل عناصرها مع بعضها،لان لكل لوحة خصوصيتها، والحلول الفنية الممكنة لها .

وهكذا سبر المفاهيم الفنية الضرورية للوحة ، وما تحتاجه هذه اللوحة كي تكون مقبولة ، وانتقل في هذه الرحلة من الموضوعات التي تحاكي الطبيعة التي رسمها ، الى الموضوعات الملونة التي تقدم الرؤية اللونية للمنظر ، وبشفافية وشاعرية خاصة ، وتحوير يجريه على المنظر ليكون اكثر انسجاما ، واكثر تعمقا في الالوان ، واصبح اللون لاينقل ، أو يحاكي ، مانراه في الطبيعة ، بل يعكس المضمون الشعري للمنظر ، أو

المفهوم الرمزي للون ، وهكذا توصل الى تجديدالتعبير باللون ، وتحوير اللون من قيود الواقع ، ليعبر عن المعاني الذاتية ، والتي التقت مع المفاهيم الحديثة الفنية ، سواء من حيث المعالجة ، او من حيث الرؤية الاعمق للمنظر ودور الالوان فيه .

ونستطيع دراسة (المناظر) التي رسمها في هذه المرحلة ، ونعود الى المنظر الذي رسمه عام (١٩٤٥) في منطقة (الميسات) بدمشق ، ونقول بأن البداية كانت عن طريق صياغة فنية إقرب الى التسجيل والمحاكاة ، فقد اختار المشهد بدقة ، وحافظ على العناصر الرئيسية للمشهد ، والالوان المنسجمة والهادئة ، وعكست المعالجة اللونية للشجر اسلوبا انطباعيا تجلى في استخدام النقاط اللونية التي تعكس العمق والبعد ، وقدم العجينة اللونية بدسامة ، واهتم بالفروق بين مختلف المواد المرسومة ، ليكشف عن محاولة التعبير عن الموضوع بدقة ، وبحلول لونية للقيم الفنية .

وقد تطورت هذه المعالجة في لوحته (خيمة عرب ــ ١٩٥٢) [صورة ــ ١١ ــ] التي رسمها بعد عودته من الدراسة في القاهرة ، والتي برزت فيها الرؤية الفنية الجديدة ، التي تعتمد على التدرجات الضوئية للون ، فاللوحة قد قسمت الى ثلاث مساحات متمايزة ، (الارض) في المقدمة ، وفيها الحرارة والضوء ، انها المساحة المضيئة ، ومن ثم ينتقل الى (الجبل) الذي يمثل المساحة الثانية ، واللون فيه متداخل بين برودة السماء ، وحرارة الارض ، والسماء تمثل المساحة الثالثة الاكثر برودة ، ونرى لكل مساحة ظلها ونورها زرقة ، وتبرز فيه بقع الضوء ، بابيض هو الغيوم ، وهو الذي يغني المساحة ، وكذلك هي حال الجبل الذي تتداخل فيه الالوان ، ويبرز البنفسجي في اماكن الضوء ، ونرى الازرق ، ونحس بأن هذه المساحات ، وما يقدمه قد مثل الشكل الاكمل للوحة التي تعتمد القيم اللونية ، وتقدم الانسجام عن طريق التداخلات فمن اللون الواحد في المساحات .

وتقدم لوحة (دير قانون ــ ١٩٥٣) [صورة ــ ١٢] شكلا مختلفا من المناظر ، اذ نرى الطبيعة المتحركة ، والتي تختلف عن اللوحات ذات الطبيعة الهادئة ،ونرى التضاد اللوني بدلا من التناغم ، ونحس بأن التضاد هو الحل لكثير من الامور الفنية ، ففي المقدمة رسم الازهار والشجر ، والطبيعة بشفافية ، ثم رسم الجبل القريب الشاهق بالوان قريبة من الاحمر ،مقابل الازهار الصفراء ، والاشجار الخضراء ، ونرى الغيوم البعيدة المتداخلة مع الجبال الشاهقة البعيدة ،وخلف جمالية الطبيعة ، وشفافية الالوان في المنظر القريب ، صخب الغيوم المتداخلة ، بلون ازرق يتداخل مع الاحمر ، وهكذا نرى اللوحة .. وقد توزعت الى مساحتين ، ولتعكس عالما له وجهين ، احدهما شفاف، وجميل .. وهو العالم القريب ، وآخر صاخب ، يتحرك بعنف ، ونحس بأن المنظر قد ازداد اهمية حين عبر جمال وهدوء في جانب ، وعن الطبيعة الصاخبة ، فكأن خلف الظاهر من الطبيعة تكمن الحركة ، وابرزت هذه اللوحة وجود شكل آخر من المناظر ، وعبر بها ، وبالالوان والاشكال عن رؤيته الخاصة ، فالالوان الحارة والاشكال ، قد تفاعلت مع العالم الداخلي لتنقل لنا الانفعال الفني الخاص ، والذي يعكس ماهو ابعد من المنظر ، وهكذا اعطى المفاهيم الجديدة للتأليف ، والرموز المختلفة التي يقدمها اللون ، وهكذا اعطى المنظر الابعاد الاعمق ، التي تعكس انطباعاته وانفعالاته بما يراه من المشاهد ، اكثر مما تعكس الواقع المرئي ، لهذا هناك مبالغة في الالوان ، وفي استخدام العناصر ، وقد استفاد منها ليقدم لوحته .

ويتجه الفنان (نصير شورى) الى الاختزال ، والى الاختصار من اجل التعبير في لوحة (منظر ــ ١٩٥٤) [صورة ــ ١٣] ، وقدم الالوان مميعة شفافة، ونصل الى التعبير باللون وحده ، عن الموضوع المرسوم، والابتعاد تدريجيا عن الاهتمام بالعناصر الفيزيائية ، كثافة المادة ، وملمسها ، وذلك حتى يقدم الرؤية الملونة للطبيعة التي تهتم بالعلاقات والتدرجات بدلا من التفاصيل ، وهكذا بدات الفرشاة تتحرك بحيوية تامة، ودون جهد يذكر ، لتقدم الشجرة او الطبيعة ، ونرى الشاعرية الذاتية تتأكد ، فالتعبير اللوني اصبح مختصرا وتقدمه لمسة الفرشاة ، والتدرجات الضوئية ضمن اللون تعطى بسرعة ودقة .

وقد وصل الى اقصى الانطباع الشفاف في لوحة رسمها عام (١٩٥٨) ، [صورة رقم ــ ١٤ ــ]، والى اقصى الرؤية الملونة للمشهد ، والتي تعكس شاعرية ذاتية تنقل المنظر بلمسات الفرشاة المتحركة ، فكأننا امام التعبير المباشر الذي ينقل الانطباع اللحظي، وبموسقه بتدرجات لون واحد مسيطر له اهميته ، وينقل الطبيعة مباشرة .

وهناك تقترب اللوحة من الاعمال المائية ، وذلك لانه يرسم بالالوان الزيتية المميعة ، القادرة على التعبير السريع ، والتي تساعده على خلق الحركة الملاءمة لهذا الموضوع ، والذي نراه غنيا بتدرجات اللون، والوصول الى الطبيعة ، ورسمها بصياغة خاصة .

وساعدته هذه الاعمال الفنية المرسومة بشفافية،

وبحركة الفرشاة السريعة باللون المميع على سبر اشكال جديدة من التعبير الفني ، وتطوير الرؤية الملونة، واكتشاف شتى اشكال الاستخدام للالوان الزيتية .

وفي المرحلة اللاحقة ازدادت الالوان شفافية ، وقدم العديد من اللوحات التي اكدت على قدرته على التعامل معها ، وعلى قدرته على الابداع عن طريقها ... لما هو اصيل وخاص .

وفي نفس هذه المرحلة ، رسم عدة لوحات مناظر ، يمكن اعتبارها من اغنى لوحات المناظر ، والتي بلغت قمة في التعبير اللوني ، والشكلي ، واكدت هذه اللوحات على مدى قدرته على التفاعل مع كل موضوع، وقدرته على اعطائه الصياغة الخاصة ، ونرى هذا في لوحته عن (الهامة ـ ١٩٥٨) [صورة ـ ١٤ ـ] وتضم هذه اللوحة مشهدا جميلا في قرية الهامة ، يضم البيوت القديمة للقرية في البعيد ، والتي نراها خلف شجرة الى اليسار ، والعريشة القريبة التي تلقي بظلالها على الارض ، ونرم الفرشاة تتحرك بحرية كبيرة ، وتغني المشهد بالتنوع ، وتؤكد على جمال مانراه وشاعريته ، وهذه الشاعرية هي نتيجة للحركة المستمرة التي نراها تمتد من الجدار القريب الى اليمين ، والشجرة الى اليسار ، والعريشة .. وهكذا تنتقل العين من شكل لآخر بايقاعات لونية ، وذلك لان الاصفر القريب يقودنا للبعيد ، والشجرة تتحرك لتصل الى الجدار عبر (العريشة) ، ونحس بأن كل شكل يقودنا للاخر بانتظام وتناغم ، ونرى ايقاع اللون المتحرك من مساحة لاخرى ، يساعد على اكتشاف جمال تكوين ، وغناه اللوني ، واشراقته المحببة .

وهكذا توصل الى خلق علاقات لونية ، وتدرجات ضوئية ، وحركة ايقاعية ، تنعكس من خلالها .. العوالم الداخلية التي بدات تبرز وتأخذ دورها في الوصول الى اللوحة الفنية التي تترجم المنظر ، وتقدم ذاتية الفنان وغنى عالمه الداخلي وماهو مخزون فيه .

وفي لوحة (الخريف ١٩٥٨) [صورة ١٦] ، المشهورة التي رسمها في المرحلة ذاتها ، اصبحنا امام معنى الخريف ، فالطبيعة قد تحولت الى لون واحد ، والخريف قد اختزل الى هذا اللون ، وهكذا اصبحنا أما اللون الذي يعكس الانطباع ، ويقدم المعنى الرئيسي للموضوع ، ولهذا فقد ازدادت الالوان ابتعادا عن معناها الواقعي المعبر عن الموضوع ، الى أن تكون المعبرة عن الخلاصة المكثفة التي انطبعت في الذهن عن (الخريف) وقدمتها اللوحة .

وتزداد حركة الفرار من التعبير عن الواقع ، بأشكاله المألوفة والالتجاء الى اللون ، الذي ازداد شفافية ، وازدادت معه اللغة الفنية التي تشف لتعكس اللون المتحرك المتجدد ، الذي يعكس التناغم والتناسق، والذي يقدم القيم التصويرية الحديثة ، التي تؤكد يستمد من الواقع اشياءا كثيرة ، لكنه يستقل عنه ، لانه يملك القيم الفنية الخاصة التي تحتاج الى تأليف معين ، ولا يبقى هذا التأليف عبارة عن مجرد محاكاة للواقع الظاهر المرئي ، بل يختار الاشكال والالوان ، ويؤلف بين العناصر ليكون اللوحة المستقلة التي تعكس ابداع الفنان التشكيلي واصالته، لوحة [منظر (١٩٦٣) (صورة ١٧)] ولوحة [كرم تين (١٩٦٣) صورة (١٨)] .



منظر تجريد

المرحلة الثالثة

المرحلة التجريدية

لقد تخلى الفنان (نصير شوري) عن رسم المواضيع التقليدية المألوفة في لوحته الفنية ، واتجه الى التجريد،

والى الاشكال الفنية الحديثة ، والعلاقات اللونية والشكلية المحضة ، والتكوينات الفنية المبتكرة ، والتي تقدم تناغما لونيا وانسجاما ، بين العناصر التي تشكل اللوحة ، والتي تهتم بتاليف اللوحة الفنية ، وتناسقها ، اكثر من اهتمامها بالمحاكات والتقليد .

واضاف الى لوحته الفنية في العديد من الاضافات الشخصية التي جعلتها ، متميزة ، ولها خصوصيتها وشاعريتها ، والتي اغنت تجربته بالأشكال الجديدة ، التي ارتبطت بالموسيقى ، وقدمت رؤية فنية شخصية اصيلة .

ولهذا اصبحت تجربته التجريدية ، تتمتع باهمية فنية كبيرة ، لما قدمه من اعمال فنية اصيلة ، والتي اعطت التجارب المجددة والرائدة ، ضمن تطور الحركة الفنية في سورية ، فاصبحت اللغة الفنية المجردة تمثل التجربة الطليعية ، وادخلت لفترة الحركة في مرحلة الحداثة الفنية ، التي اعطت الفن التشكيلي المعاصر ... وجها جديدا وعمقا ضروريا ، وتقبلا للمفاهيم الحديثة .

ولقد اكتشف الفنان (نصير شورى) اهمية الصيغ المجردة في اللوحة ، واهمية اعادة تاليف اللوحة على اساس توزيعها لمسافات ضوئية ملونة، غنية بتدرجاتها، وبالقيم الفنية ، والتوزيع المتناسق للون والشكل ، ضمن نظام لوني ، والعلاقات بين الأشكال الهندسية والعضوية التي انسجمت وتالفت في العمل الفني .

ولكن ، ثمة تساؤلات عديدة وهامة ، حول هذه التبدلات الجزئية التي قدمها الفنان (نصير شورى) ، وغيره من الفنانين ، والتي جعلتهم يتخلون عين رسم اللوحات التقليدية المعروفة ، ويقدمون العلاقات اللونية المحضة والشكلية المجردة ، ويسعون الى اللغة المجردة الحديثة ؟

ان من الواضح ان لكل فنان من الفنانين ، مبرراته الخاصة التي ساعدته على التخلي عن المفاهيم التقليدية، وليبحث عن رؤية فنية شخصية بعيدا عن المفاهيم المالوفة ، ويقدم لوحة مجردة لها حضورها ، ولها الصلة بما قام به الفنانون الآخرون من بحوث .

لقد انتقل الفنان (نصير شورى) الى التجريد ، بعد ان استنفذ كافة الأشكال الفنية التقليدية ، وبعد دراسة تحليلية ، والتعمق في عناصره واساليبه ، وقد اعطى اللغة الملونة التي تتوافق مع موضوعاته ، وقد برزت في البداية الخطوات الممهدة لهذه الخطوة ، في المرحلة السابقة ، والمقدمة التي كانت ضرورية لهذا الاتجاه الجديد ، ولهذا نستطيع القول بان هذه النتيجة هي طبيعية وتتلاقى مع ما سبقها من خطوات ، وقد اعطى الألوان المتناغمة ، وقدم الحركة الحيوية للأشكال الطبيعية ، والتي رايناها في المناظر والوجوه ، والموضوعات الانسانية ، وغيرها من المواضيع .

وفي نفس الفترة ، اتجه الفنانون الآخرون الى التجريد، من امثال (محمود حماد) و (الياس الزيات) وغيرهم ، وانتشرت المفاهيم التجريدية ، وتشكل تيار فني تجريدي ، له رواده من الفنانين المجددين ، ولكل فنان رؤيته الخاصة ، التي قدمها في هذه المرحلة ، وهناك نقاط الاتفاق والتلاقي بينهم ، ونقاط الاختلاف بين فنان وآخر ، في اشكاله ومصادره الفنية وما يبحث عنه .

ولهذا اصبحت هذه المرحلة الفنية ... هامة جدا ، لانها قدمت التجارب التجريدية ، والبحوث الفنية التي سعت اغوار (الحداثة) و (التجريد) ، وتجديد اللغة الفنية ، والتي اثرت على جيل كامل من الفنانين الشباب ، وحفزتهم على متابعة البحوث ، وذلك من اجل ايجاد الروابط الضرورية بين اللغة الحديثة الواقع المحلي ، وبين الحداثة والتراث المتنوع ، الذي تملكه بلادنا ، وذلك من اجل الوصول الى اتجاهات فنية حديثة لها صلاتها بالعالم المعاصر ... وما يقدمه من تجارب ، وبين الواقع وما فيه من (خصائص محلية) ، وما يحفل به واقعنا من قضايا .

كما ان انتشار التيار الجريدي ، وتنامي التاييد له ، قد ساعد على بروز تيار فنان معارض للتجريد ، وهكذا ... شهدت المرحلة صراعا بين التيارين ، وانعكس هذا الصراع على الحركة الفنية ، واذا انحاز كل فنان الى تيار ، وبدا الحوار بين الاتجاهين ، حول الواقعية والتجريد وحول المفاهيم الحديثة والتقليدية ، وامتد الجدل الى الصحافة والاعلام وتطورت لحركة الفنية نتيجة لهذا الزخم الفني ، والمعارك الفكرية بين التيارين الفنيين ، وحاول كل واحد منهما اثبات قدراته ، وامكاناته الفنية ، وبدات المعارض الفنية تحفل بالأعمال الفنية المتنوعة التي وسعت آفاق التعبير وطورت وسائله ، وجعلتها متعددة مختلفة ، ولكل فنان من الفنانين ... رؤيته المشتركة مع غيره من الفنانين ، ولكل واحد بحثه الخاص عما هو متفرد واصيل .

واصبح الفنان (نصير شورى) مع الفنانين (محمود حماد) و (الياس الزيات) في الطليعة ضمن تيار التجريد الفني ، وقدموا الأعمال المختلفة التي اكدت على استقلالية كل فنان ، وعلى بحوثهم المشتركة المتطورة ، فالفنان (محمود حماد) قدم لوحات تجريدية تنطلق من (الكتابة العربية) ، وعبر عن رؤية

فنية تستقي الكثير من الحرف العربي ، في تشكيلات معاصرة ، وعبرت لوحات الفنان (الياس الزيات) عن رؤيته الخاصة التي استقت من التراث المحلي ، من الخشب المدهون المسمى (العجمي) ، الذي ساعده على تقديم رؤية شخصية خالصة في (التجريد) .

ولقد اتجه الفنان (نصير شورى) الى التجريد ، بلغة فنية خاصة ، لها صلاتها بالطبيعة والمشاهد الخلوية التي رآها في حياته ، وقدمت له المنطلقات الأساسية ، فالطبيعة المختزنة في الأعماق قد تدفقت على القماش ، وقدمها باختزال واختصار شديدين ، وحملت تشكيلاته (روح الواقع) وآثار هذا الواقع ، وقدم اللون بالذات في تشكيل ، يملك التناسق اللوني الموسق ، والطبيعة عن طريق آثارها الملونة المحفوظة وموسيقاها الداخلية ، والعلاقات الفنيـة بين شكل خاص ، ولون متناغم ، ومساحات تحولت الأشكال اليها .

واستفاد من كل خبراته الماضية ، الأشكال والألوان التي تالفت والتي جمعت بين ما هو (مخزون) مع ما هو مكتشف ، وهكذا عاد الى عنصري اللوحة الأساسيين ليقدم التكوينات التي اصبحت لها قدراتها على تقديم الطبيعة عن طريق (التجريد) ، ومفاهيمه .

وقاده البحث المتعمق في (التجريد) الى اكتشاف العديد من الحلول الممكنة للوحة ملونة متناغمة لهـا جذورها في الطبيعة والواقع ، ولها تشكيلاتها الحديثة التي تحررت من قيـد المحاكاة للمرئيـات ، الى عالم التاليف الحر الذي ساعده على اغناء تجربته الفنية ، وهكذا اكتشف ان من الممكن للفنان ان يعتمد على العلاقات الموسقة وحدها لتقديم لوحة فنية ، وان التجريد له اهمية البالغة في الوصول الى لوحة هي شكل ولون ، وهي تجربة هامة ... من أجل (التناغم الموسيقي) للألوان ، والتفـاعل مـع اللون بالذات وتدريجـه ، واكتشاف ما يملكه اللون الواحد من تدرجات ضوئية لا متناهية ، هي التي تجعل العمل الفني مقبولا .

ونستطيع اكتشاف اهمية ما قدمه من لوحات في هذه المرحلة الهامة وذلك عن طريق تحليل بعض اعماله الهـامـة .

وسنبدا بلوحة [تكوين تجريدي رقم (١)] [صورة ـ ١٩ ـ] التي سمهـا عـام (١٩٦٧) ، ونـلاحظ أن الاختلاف واضح بينها وبين اللوحات التقليدية ، وذلك لانه لم ينقـل المنظر المرئي كما هو ، بـل حوّره الى مساحات ملونة ، ولكل مساحة حدودها الواضحة ، وتداخلاتها مع اللوحات الاخرى ، ولكل مساحة ملمسها المختلف ، وهكذا تحولت الأشكال الطبيعية المالوفة الى مساحات هندسية ، [مستطيل ـ دائرة ـ مربع] ، وهـذه الأشكال هي المسـاقط الهندسـية للأشكال الطبيعية ، كما لو أننا نشاهد المنظر من الأعلى ، وهكذا تبدلت زاوية الرؤية التقليدية ، التي ترى الأشياء من نقطة نظر على مستوى النظر، الى نقطة نظر ترى الأشياء من الأعـلى ، وهي التـي جعلت اللوحـة تتحول الى مساحات ، وهذا يمثل خاصة اساسية من خصائص التجريد .

ولكن ، ثمة تداخلات بين الأشكال الهندسية التي حور الواقع اليها ، وبين الأشكال العضوية التي تركت آثارها في المسـاحات المختلفـة وهـكذا ظلت تاثيرات الأشكال العضوية تترك آثارها في المساحات المختلفة وذلك عن طريق التداخل والشفافية اللونية ، وقدم الألوان التي سـاعدت على اعطاء مساحات هندسـية وعضوية متداخـلة ، وحرك سطح المساحة بلمسـات واشكال ، لا تقف عند حـدود المسـاحات الهندسية المحضـة ، بل نرى الأشـكال المختزلـة والمختصرة ، والهندسية ، اضـافة الى اللمسات الشـاعرية التي قدمها ، ليغني اللوحة بعناصر اصيلة خاصة .

كما نرى الألوان المتدرجة ، والمتناغمة بين احمر آجري ، وازرق مخضر ، ومساحات كتيمة احيانا ، وشفافة احيانا اخرى ، وذلك لتقديم علاقة (شكلية ـ لونية) خاصة ، وقدم الرؤية الشخصية التي هي نتيجة لاضافات قدمها ، ليخلق انسجاما وتناغما خاصين .

اما لوحته الثانية فهي [تكوين تجريدي رقم ـ٢ـ] [صورة ـ٢٠ـ] التي رسمها عام (١٩٦٧) ، وقدمت تاليفا اكثر تعقيدا من اللوحة الأولى ، رغم ان المنطلقات واحدة ، من حيث التحوير الهندسي للمساحات ، والأشكال العضوية التي تركت آثارها اللونية والشكلية، وكذلك التجمعات على سطح المساحات ، والتداخلات اللونية ، التي تكسر حدة الأشكال الهندسية ، وتقربها الى الواقع ، الموجود بآثاره ، وليس بمحاكاته او نقله ، والذي نراه في الملمس المتنوع للمساحات ، والذي لم يترك المساحـة جامدة او باردة ، بل اعطاها الحيـاة والحيوية عن طريق التداخلات اللونية ، والتدرجات الضوئية ، والشفافية التي يقدمها في مساحة تظهر ما خلفها .

وهكذا يترجم الرؤى الفنيـة تجريـدا ، وينقل حساسية اللون ، والشاعرية التقليدية ، فالتدرجات اللونية (من الأحمر) الى (الأخضر المزرق) تعطي احساس التدرج النغمي على سلم الألوان ، ونرى التعبير الفني التشكيلي عن المفاهيم الأدبية ، وهكذا توصل الى امكانية تحقيق الشاعرية في اللوحة عن طريق نظام لوني وشكلي ، وقدم هذا النظام على انه البديل عن الشاعرية

بمفهومها الادبي التي كانت ترسم عن طريق اختيار الموضوع الشاعري وحده ، وهكذا حقق الخطوة الجريئة نحو ترجمة كل المفاهيم الأدبية والجمالية ، عن طريق نظام لوني خاص به .

اما اللوحة (تكوين تجريدي رقم ٣) [صورة ٢١] فنرى فيها التحويرات الى مساحات ، لكن هذه المساحات قد تحولت الى اشكال شاعرية ، وابتعدت عن التحديد الدقيق للاشكال بالخطوط ، ونرى آثار الواقع في ملمس السطح ، وفي الاشكال الطبيعية التي اصبحت المنطلق الأساسي للتكوين : فالتدرج الضوئي يبدأ من الوسط ، ثلاث بقع ضوئية ذات اشكال غير محددة ، ولها اهميتها الكبيرة في تنظيم التناغم اللوني ، والانتقال من النور الى الظلمة ، وهناك تداخلات ضوئية لا يمكن حصرها ، ولهذا فالايقاع اللوني يطغى على المساحات ، والحركة مستمرة للضوء ، واللون ، ويعطي ذلك الاحساس بالحركة اللامتناهية ، والتي تشعرنا بان كل مساحة ستقودنا الى التجريد ، ولها استمرارها فيما حولها ، وانها الصيغة التي تعتمد حركة الطبيعة اللامتناهية ، والتي تغني العمل الفني بما هو جديد بعيداً عن الجمود ، ولهذا نحس بان المساحة الهندسية قد ضاعت امام التاليف الحيوي للاشكال .

وكذلك هي حال اللوحات الاخرى التي قدمها في هذه المرحلة ، نرى الصيغة المتنوعة للتكوين ، والبحوث المختلفة للاشكال ، وخلق علاقات هندسية ـ عضوية تتالف مع بعضها في وئام ، وهكذا يقدم العلاقات بين البارد والحار والتداخلات والتدرجات ، ونحس بان لكل لوحة من اللوحات ... خصوصية لانها تطرح مشكلة مختلفة ، وتقدم حلولا لهذه المشكلة ، وذلك في مضمار البحث عن لغة فنية جديدة قادرة على معالجة كل الموضوعات ، ونرى هذا في لوحاته (تجريد رقم ٤) [٥ و ٦ و ٧] الصورة رقم (٢٢ و ٢٣ و ٢٤ و ٢٥) التي اوصلته الى اكتشاف عوالم التجريد ، وعلاقته مع الواقع والتي جعلت منه الفنان الملون والباحث عن تشكيلات ملونة ، واشكال جديدة مبتكرة ، لها علاقتها مع النظام الذي يخضع التكوين له ، ولها علاقتها مع الواقع الذي تستقي منه .

وقد اكتسبت هذه المرحلة اهمية كبيرة لانها قد فتحت آفاق التعبير الفني عنده الى ميادين جديدة ، وحملت العلاقات اللونية الى ابعاد جديدة لم تكن معروفة عنده ، وبدات اللوحة تصبح عبارة عن علاقات موسوقة من الالوان الفنية بالتدرجات الضوئية ، واعادة تاليف لوحته وفق هذه المفاهيم .

وفي الخاتمة نستطيع القول بان (نصير شورى) قد حقق في هذه المرحلة الامور الاساسية التالية :

١ ـ تحويل اللوحة الى مساحات مختلفة ، ولها اشكالها الهندسية وتداخلاتها مع الاشكال العضوية ، واعطاء التدرجات الضوئية في كل مساحة من المساحات .

٢ ـ الاهتمام بملمس السطح المتنوع في كل مساحة لاغناء المساحة بالمادة المختلفة بين سطح خشن وناعم ، وابراز التباين بين مساحة واخرى .

٣ ـ الاعتماد على الاشكال الطبيعية التي اخذها من المناظر ، واستخدامها على نطاق واسع ، وتحويرها لتعطي الاشكال الهندسية ، وابراز التداخل بين المساحة الهندسية والشكل العضوي لخلق علاقات فنية لها خصوصيتها .

٤ ـ البحث عن التشكيلات الفنية المتدرجة والمتناغمة ، واكتشاف اهمية التناسق اللوني ، والبحث عن الصيغ الفنية التي تعبر عن التضاد اللوني ، وخلق لوحة لها نظامها الخاص .

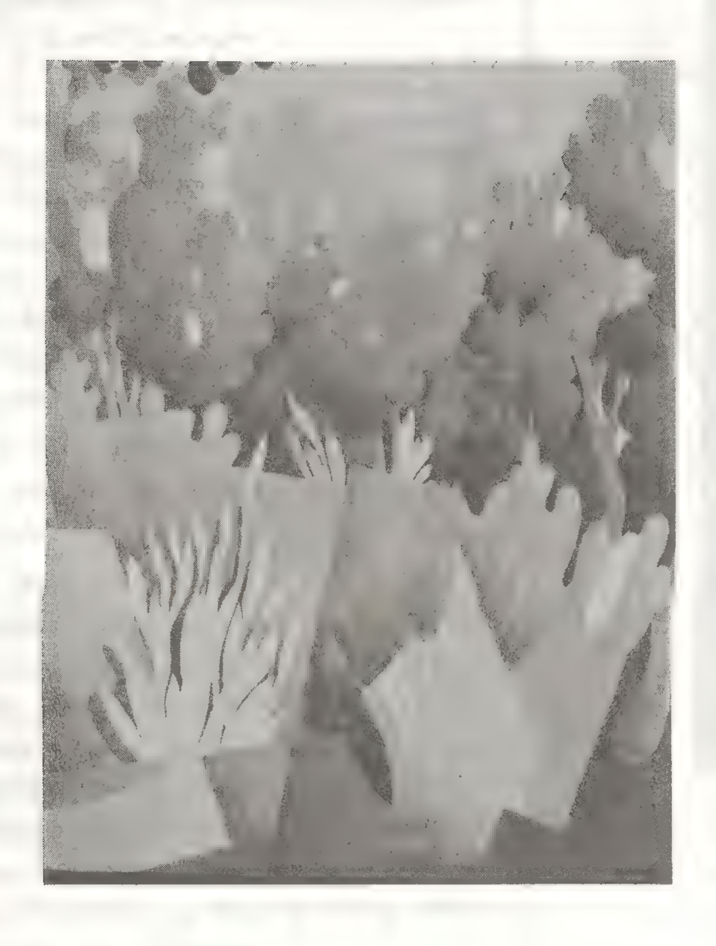
٥ ـ الوصول الى عدة اكتشافات هامة ، ومنها ان الفنان هو الذي يقدم نظاما لونيا ، وشكليا ، ويجمع بين التناغم احيانا ، والتضاد ، وبين الهندسة والطبيعة ، بين الالوان الحارة والباردة ، والوصول الى تكوين له اصالته ، عن طريق دمج العناصر ، وابتكار الاشكال وخلق التناغمات ، والتدرجات ، والتداخلات اللونية لتقديم لوحة فنية مستقلة بعناصرها وتاليفها ، ولها عالمها الخاص ، الذي هو محصلة لدمج عدة عوالم في لوحة ، واخضاع كل العناصر لنظام شكلي ولوني .

المرحلة الرابعة

مرحلة مابعد التجريد

وفي التجارب الجديدة التي قدمها (نصير شورى) بعد المرحلة التجريدية ، نراه يعود الى الواقع لينهل منه ، ويقدم مفهوما جديدا للفن ، يمتزج الواقع فيه مع التجريد ، ويتفاعلان في كل لوحة من اللوحات ، وهكذا اعطى لفنه خصوصية لم نالفها من قبل ، ولغة تتوافق مع مسيرته الفنية ، التي انتقلت من الواقعية الانطباعية ، الى التجريدية ، وهذه اللغة الجديدة تحمل خبرات المرحلتين ، وتتوافق معهما في المنطلقات ، وتتجاوزهما الى الرؤية الجديدة لهذا الواقع .

وهذه التجربة الجديدة .. هي نتيجة طبيعية لتجاربه الفنية المتعددة مع الطبيعة واحساسه العميق باللون ، وتعلقه بالجمال ، وبحوثه عن الصياغة الجديدة



منظر تجريد .

التي تنطلق من التأليف للوحة ، وتقديم الموضوع الفني، الذي لاينقل الموضوع كما يراه ، بل يحوره ليكون اكثر تناسقا من حيث اللون والخطوط .

لقد اكتشف أن (المنظر الطبيعي) .. يمكن تأليفه من عناصر من الواقع ومن عناصر يشكلها من الذهن ، ولهذا يستطيع الفنان تبديل الأشكال ، الفن هو التأليف المبتكر للعناصر الموجودة ، والمختزنة في الذاكرة ،وذلك مع أجل الوصول الى المفهوم الجمالي الجديد ، الذي يختلف عن المفهوم التقليدي الطبيعي ، الذي نراه في المنظر ، وهذا الجمال الجديد .. له مقوماته الخاصة التي تتجاوز الجماليات الملونة المحضة ، ويستطيع الوصول اليه عن طريق بحث تشكيلي في اللوحة بالذات، ليقدم الفنان نظاما جديدا له طابعه الخاص والذي يجمع اكثر من خاصية واحدة .

انه يدمج الواقع والتجريد ، ويأخذ منهما معا ، ويقدم المنظر المتناسق ، الذي يحمل الحساسية اللونية ، والتأليف المنظم ، والذي يدمج بين الواقع والخيال ، بين عالم المرئيات ، ومافيه من مشاهد جميلة ، وعوالم التأليف الذهني ، ومافيه من امكانات لا متناهية ، انه نظام جديد للوحة ، له جانبه العقلاني، وله رؤيته الحسية ، وهكذا فتحت امام عينيه .. الآفاق الواسعة اللامتناهية ، لبحوث فنية لا حصر لها ، والتي بدأت من تحويرات بسيطة هندسية للاشكال مع لغة ملونة وانتهت الى عالم ملون من العلاقات الموسقة، والاشكال الجديدة التي لانراها في الواقع ، والتي اغنت عمله بالتآليف الفنية ، التي تعتمد على عملية تحوير الواقع المرئي ليكون اكثر نظاما ، ومتانة ، وهكذا .. خاض تجربة البحث عن الحلول الممكنة للمشكلات التي تطرحها اللوحات .. الواقعية الجديدة .

ولقد بدأ تجارب المرحلة ، بلوحات يرسمها على (اوراق صغيرة) ، ويعيد تنظيم المشاهد التي رآها حسب مايريد ، ويعيد تنظيم المشهد ليختلف عن المرئي ، ومن ثم ينفذ هذه الرسوم على لوحات كبيرة ، ويتدخل في تنظيم اللوحة التي يرسمها ، سواء من حيث الاشكال التي يأخذها من الرسوم الصغيرة ، او من علاقات الالوان التي تقدمها اللوحة الكبيرة ،فاصبح الجمال الفني الذي يقدمه مختلفا عن المنظر ، الذي

ينقل الواقع الجميل ، وعن الجماليات المجردة المحضة التي يقدمها في لوحة لاتشخيصية .

وهكذا اصبح العمل الفني يتمتع بخصوصية ، ولكل لوحة تفردها ، تارة نرى الموجود في الطبيعةطاغيا على التأليف الذهني ، وتارة يأخذ حرية اكبر في التأليف ، ونرى الاشكال المحورة مسيطرة على اللوحة والالوان تتناغم وتتدرج على السلم اللوني ، واخرى نرى التضاد اللوني بين لونين مختلفين ، واحد في المقدمة وآخر في الخلفية ، وقد نرى السيطرة الكامل للون واحد وتدرجاته ، واخرى نحس بالتداخل بين الالوان التي تتناسق وفق جمالية معينة .

وهكذا خضعت لوحاته لتنظيم معين ، يجمع العناصر ، ويؤلفها وينسقها في تكامل ، ويقدم لوحة فنية لها أسسها الفنية ، التي لا تقوم على أساس المحاكاة للمرئيات ، ولكنها حداثة فنية لها جذورها في الواقع الذي يأخذ منه، ولها مفاهيمها الخاصة بالتأليف الفني، الذي يقوم على عملية التنسيق بين العالم الداخلي الذاتي وما يملكه هذا العالم من خبرات لونية جمالية ، ومن عالم اللوحة الفنية الحديثة ، وما يطلبه من مفاهيم تتجاوز (الواقع) وما فيه من مشاهد ، و (عالم الذات) وما يملكه من أحاسيس ، وهكذا تخضع كل العناصر الفنية الى مراجعة تامة حتى تقدم اللوحة التي تختلف نوعيا عن (الواقع) ، و (الذات) .

وهكذا قدم اللوحة الفنية ، التي جمعت أكثر من عالم ، والتي توصل اليها بعد بحوث طويلة ، وتجارب لا حصر لها، وذلك من أجل تقديم فن حديث له لغته الفنية الخاصة ، والذي جمع الخبرة الطويلة بالواقع والالوان ، والتجريد ، والمفاهيم الحديثة وما تطلبه من العمل الفني ، وذلك حتى يقدم المفاهيم (الواقعية الجديدة) في اعمال أصبحت تعتبر نموذجا لفن تشكيلي له استقلاله وأصالته الخاصة .

ولقد مرت تجربته الفنية في هذه المرحلة ، بعدة تغييرات وخضعت مسيرتها الى تبدلات هامة ، ويمكن ان نلخصها :

آ ــ الفترة الاولى : (١٩٧٠ ــ ١٩٨٠) التي عاد الى الواقع فيها وبرز الحوار الفني بين الواقع وما يملكه من اجواء طبيعية شاعرية ، والتكوينات العضويةوفيها التحويرات الهندسية ، ومحاولة الوصول الى تكوين فيه العنصر الهندسي الى جانب العنصر العضوي ، ومحاولة خلق انسجام لوني بالاعتماد على تحوير المشهد وتاليفه من جديد .

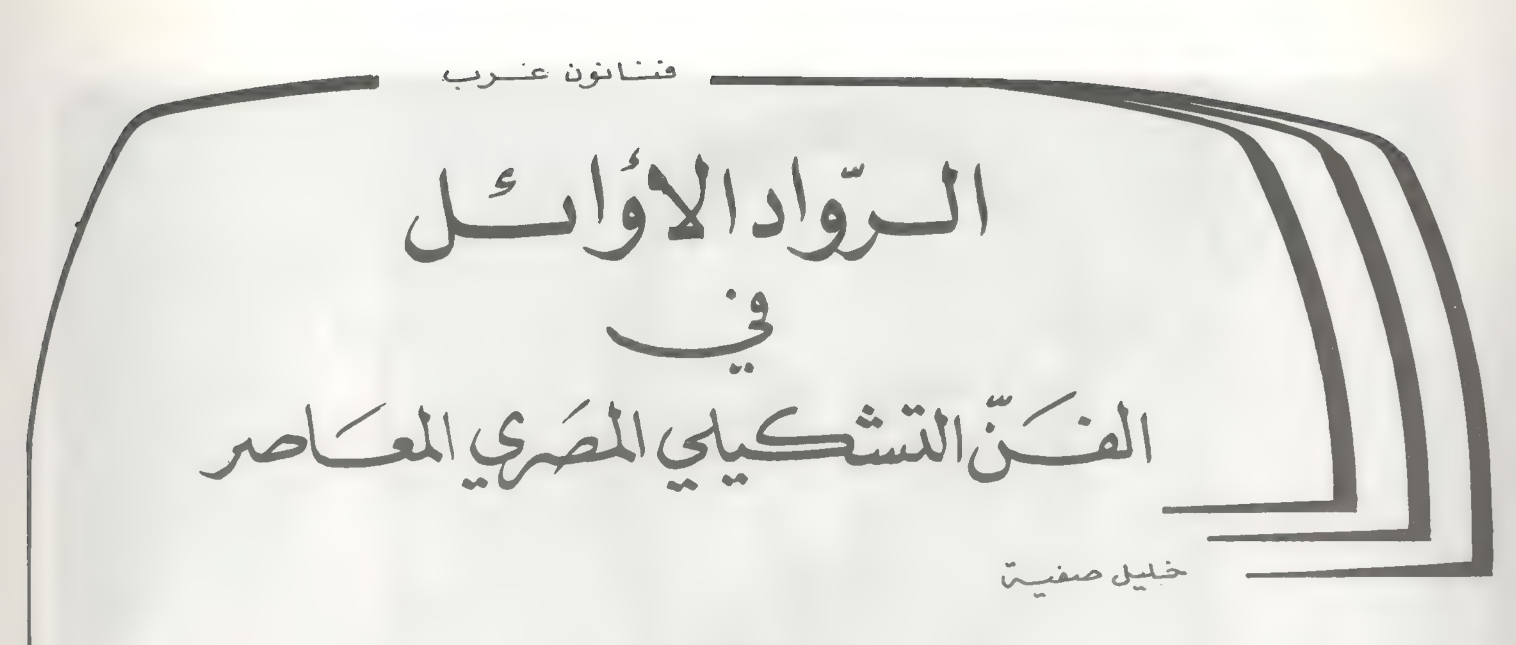
ب ــ الفترة الثانية (١٩٨٠ ــ ١٩٩٠) : وفها يقدم المناظر التي تعتمد على لون واحد ومشتقاته ، والاعتماد على تدرجات الضوء وتحليله ، فالفنان يؤكد على ان اللون الموحد المتداخل ، هو الأساس ، وان الغاية هي (صوفية اللون) ، والزهد فيه الى اقصى حد ، وفي نفس الوقت بدات تبرز في اعماله (الأشكال الهندسية)، التي تتحور الأشكال اليها ، والتي جعلت الزهد اللوني يقابله غنى في البحث عن الأشكال الجديدة ، التي اخذت طابعا هندسيا متحركا ، يساعده على التعبير عما يريد .



منظر تجريد

خاتمـة :

وهكذا قدم لنا خبرات فنية جديدة تماما ، في صياغات جديدة ، واغنى هذه الصياغات بما هو مبتكر، وخاص ، واعاد تاليف وواقع جديد له خصوصية ، لا نراه الا عنده ، عالم فني متكامل الرؤية ، والبحث ، والاكتشاف ، وهذا العالم الجديد هو ثمرة جهد كبير حققه في اعماله الأخيرة وخصوصا في الفترة (١٩٩١ ــ ١٩٩٢) ، فاللـون ينسجم في نطـاق مـن العـلاقات التشكيلية المبتكرة .



الرواد الأوائل في الفن التشكيلي المصري المعاصر

خليل صفية

ان نتكلم عن الفن في هذه الأرض خلال العصور المختلفة ، كما لو كان فنا واحدا يتطور ، امر لم يصبح بعد عاديا مالوفا ، ولكنه ضروري ، فتلك الثقافات الثلاث التي نشات وعاشت في منطقة الشرق الأوسط، والتي تعرف بالثقافات القديمة والمسيحية والاسلامية، موصولة الأطراف بعضها ببعض في خبرة انسانية كبرى ، بدات بالعصر الحجري الحديث ، وتطورت خلال العصور القديمة بسعيها في التعامل مع العالم الخارجي ، ثم خلال العصور المسيحية باتجاهها الى العكوف على العالم الداخلي للانسان ، ثم الى الثقافة الاسلامية ببحثها في الخارج والداخل والتطلع نحو الملأ الأعلى .

الصباح امل ، وابو الهول الناهض فوق الرمال، الدائب المراقبة لمشرق الشمس ، رمز لذلك الأمل : رمز لخبرة الانسان الممارسة لعودة الصبح المؤكدة .. تتحول الصخرة الى هرم ويتبدل الأسد في القمة الى انسان ، ويرقب الانسان بفم صامت وعينين واسعتين مطمئنتين ، مشرق الشمس في الليل والنهار والى الأبد(١) .

والحديث عن رواد الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة يقودنا الى البدايات الأولى لتاسيس اول مدرسة للفنون الجميلة في الوطن العربي ، والتي كان لها دورا بارزا في (مصر المعاصرة) ، التي كانت تصدر في القاهرة باللغة الفرنسية عام (١٩٠٧) ، مقالا يحكي فيه قصة انشاء مدرسة الفنون الجميلة المصرية، وذلك قبل افتتاح المدرسة ببضعة اشهر ، وهو الذي تولى « نظارتها » منذ قيامها عام (١٩٠٨) وحتى نهاية الحرب العالمية الأولى .

روى (لابلان) أن فكرة مشروع انشاء مدرسة للفنون الجميلة راودته لما له من استعداد فني عند بعض الموهوبين من الشباب المصريين الذين جمعته بهم الصدفة ، فعرض فكرته على الأمير (يوسف كمال) الذي اظهر اهتماما واضحا باقتراحه وطلب منه قبل البدء في التنفيذ أن يتعرف على راي أصدقائه من المصريين ، والأجانب ، وزوده بقائمة تضم أسماء أصدقائه ومعارفه ، وكلفه أن يبدأ اتصالاته بهم .

سعى (لابلان) لاقناع هؤلاء الأغنياء ، والوجهاء بمشروعه ، ولكنهم اعتبروا فكرته خيالية ، مصيرها الفشل ، وخشي الفنان على المشروع من الانهيار ، وعاد الى الأمير حزينا آسفا لعدم نجاحه في اقناعهم ، وما كاد الفنان الفرنسي ينتهي من التعبير عن أسفه ، حتى فاجأه الأمير باعتزامه تنفيذ المشروع بمفرده ، وعلى نفقته الخاصة ، وكلفه باعداد كل ما يلزم من أساتذة وبرامج ، مع تحديد موعد بدء الدراسة والاعلان عن ذلك في الصحف ، وفوضه في وضع شروط الالتحاق بالمدرسة ، وخصص لها أحد قصوره (رقم ١٠٠ شارع درب الجماميز)(٢) .

كان (جيروم لابلان) أول عميد لها « ناظر المدرسة » من عام (١٩٠٨) حتى عام (١٩١٨) (أعقبه (جبريل بيبسي) حتى عام) ١٩٢٧) م ، وعندما تحولت الى مدرسة للفنون الجميلة (العليا) تولى عمادتها (كاميلو انوشنتي) حتى عام (١٩٣٧) ثم الفنان (محمد ناجي) حتى عام (١٩٣٩) .

بعد ثلاث سنوات من بدء الدراسة ، وبمناسبة تخريج اول دفعة أقيم معرض فني وكان من بين العارضين .. (يوسف كامل ـ محمد حسن ـ راغب



صورة محمود مختار

عياد ــ محمود مختار) . وغيرهم .. وبرزت في المعرض تماثيل (محمود مختار) وخاصة تمثال (ابن البلد) ، وهنا نقول : تختلف بدايات الحركة الفنية التشكيلية في مصر الشقيقة عن بدايات كل الحركات التشكيلية العربية، ففي لبنان وسورية والعراق والمغرب والجزائر وتونس وغيرها من الأقطار العربية الشقيقة مثلت الأساليب التشكيلية والاتجاهات الجمالية الوافدة من كلاسيكية ايطالية وانطباعية فرنسية وواقعية طبيعية وتسجيلية البدايات الاولى لجل الرواد الاوائل ، والتي جاءت عن طريقين ، الاستعمار ومحاولاته ترسيخ الثقافة المغربية ، وتواجد العديد من الفنانين الاجانب الذين استقدمهم الاستعمار العثماني أولا ثم الاستعمار الفرنسي ، والانكليزي ، والايطالي ثانيا ، واقاموا في العواصم والمدن العربية ، وساهموا في تكريس الاتجاهات الجمالية التشكيلية التي كانت سائدة في بلادهم منذ مطلع هذا القرن وحتى أواخر الاربعينات ، الى جانب ايفاد الفنانين العرب للدراسة في (روما) و (باريس) ولندن . ورغم أن عمداء كلية الفنون الجميلة في القاهرة منذ تأسيسها عام ١٩٨٠ م « مدرسة الفنون الجميلة المصرية » وحتى عام (١٩٣٧)م من الأجانب ، فان البدايات الأولى لجيل الرواد لم تكن جميعها محكومة بالقيم الجمالية الوافدة ، ذلك ان



نهضة مصر ـ محمود مختار



نموذج تمثال نهضة مصر في باريس ـ محمود مختار

تجارب الرواد منذ مطلع هذا القرن كانت موزعة على اتجاهين ، الاتجاه الأول ويمثل ما هو وافد وغربي ، والاتجاه الثاني يمثل الصيغ التراثية ذات المصادر المتنوعة ، (التراث الفني المصري القديم ـ التراث العربي ـ التراث الاسلامي ـ الفن الشعبي) .

والسؤال الذي يطرح الآن هو : لماذا كانت البدايات التشكيلية العربية في مطلع هذا القرن (وافدة) و (مستوردة) ، باستثناء البدايات التشكيلية في مصر، والتي انقسمت الى قسمين (جمالية غربية وافدة) و « جمالية محلية تراثية وخاصة في النحت » ؟

ترى هل يعود السبب الى التراث النحتي المصري القديم الذي ما زالت شواهده باقية الى الآن ؟ واذا كان الأمر كذلك ، فثمة اقطار عربية لها تراثها العريق في هذه التقنية مثل « سورية والعراق » ؟! أم يعود السبب الى الفنانين بحد ذاتهم ؟! الى الفنانين بحد ذاتهم ؟! أو الى أسبقية بوادر اليقظة الثقافية القومية العربية ؟! **او الى كل تلك المسائل مجتمعة !؟**

يتحدث الفنان المصري الرائد (راغب عياد) في كتابه (أحاديث في الفنون الجميلة) عما كان يلقاه هو وزملاؤه من عنت من جراء سيطرة الأجانب بعد أن عادوا من أوربة مزودين بأعلى المؤهلات في معاهدها الفنية فيقول ما معناه [لقد تعاونوا على اطفاء الشعلة المضيئة خشية أن يسطع نورها الوهاج فتتلاشى سلطتهم وينهار نفوذهم ، ولقد زاد حقدهم منذ بدات البعوث تعود من اوربا سنة (١٩٢٨)م ، ليأخذ اعضاؤها اماكنهم ويبداوا جهادهم في خدمة الفن ، وعندئذ كشفت الادارة الأجنبية عن أنيابها ، لانها شعرت بالخطر المحدق بمستقبلها ، ونكل الأجانب باعضاء البعثات بأنواع الخسف ، وسدوا أمام جميع الأبواب وعملوا متضامنين على محاربتهم ومقاطعتهم والحد من نشاطهم وابعادهم عن الأوساط الفنية .](٢)

ومن الفنانين الأجانب الذين قاموا بالتدريس في مدرسة الفنون الجميلة المصرية في تلك المرحلة نذكر (بريفال ـ بواريه ـ كلوزيل ـ هاردي ـ باردوتشيا ـ



رمز الوجه البحري - تمثال الاسكندرية - محمود مختار

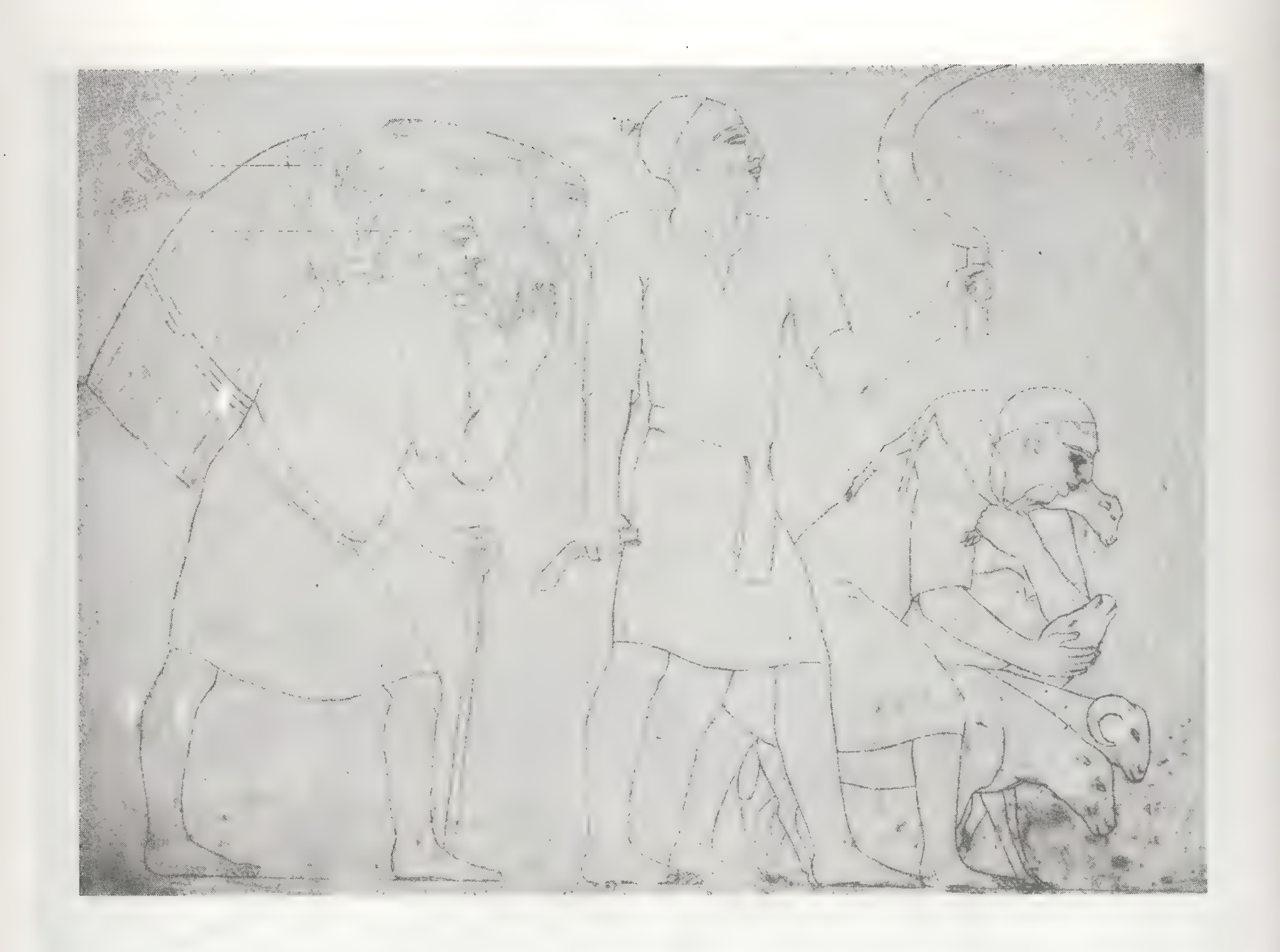


ايزيس - محمود مختار -

رأس علي ابراهيم - محمود مختار



رأس علي ابراهيم - محمود مختار



الزراعة - رسم - محمود مختار

مارتان ــ بيبيسي ــ لابلان ...... وغيرهم) هذا الى جانب اقامة بعض الفنانين المستشرقين في القاهرة امثال (كليمان ــ دينوجيراردبه ــ برشير ــ فرومانتان جيوم)، وتنسحب هذه المسألة على مدرسة الفنون والزخارف حيث دأب مديرها الانجليزي (جون ادني) على استخدام المدرسين من الأجانب ، فكان بها من الانجليز (لي) و (أوين) و (ايس) ، ومن الفرنسيين (جانتي) و (جيوه) و (دوران) و (بوهرار) ، ومن الالمان (ماكس) و (ايشهايم) و (جلازار) ومن الايطاليين (ميدوري) ، و (تافاريللي) ، و (لانزا) بطو (بونتيلا)، و (فيلو مانزو) ، وبدأت عودة المبعوثين من خريجي المدرسة الى مصر عام (١٩٣٠) وكان من المقرر من قبل الحاقهم بهيئة التدريس بعد عودتهم من بعثاتهم ، غير انهم وجدوا اماكنهم وقد شغلت باجانب مما نشابه الصراع بين الجبهتين الوطنية والاجنبية(٤) .

كل ذلك دفع بعض رواد الحركة الفنية الى تأكيد الهوية القومية واستلهام الجذور الحضارية للفن المصري القديم ، والى ايقاظ الموضوعات القومية التاريخية اضافة الى الجماليات الفنية التراثية ، وكان لهذا الصراع بين ماهو محلي تراثي وماهو وافد ، الاثر الايجابي لبلورة اتجاه فني محلي قاده وكان رائده الاول النحات (محمود مختار) وساتحدث في هذه الدراسة عن الرواد الاوائل الذين ولدوا في القرن التاسع .

((محمود مختار)) ١٨٩١ م ـ ١٩٣٤ م

كان (مختار) في الفن بشرى العصر الجديد الذي عاد فيه حنين هذه الكتلة البشرية الى الحياة الخلاقة ، بعد ان طالت عليها الاماد ، تحيا كما تحيا النباتات في البذور ، كان هو المنبت او رمزه ، وفي صحبة هذا



تحية أقاليم مصر - محمود مختار

التشبيه يرى نحته في ضوء مفيد ، فالريح رمز الروح تلعب دورا فيه ، وكانها الاشارة الى عودةالحياة داخل البذرة الى النور والهواء ، كطائر او كشراع يتوق الى الحومان والانطلاق من فرط الامتلاء ببهجةالحياة، يبدو هذا النحت بجذوره الثابتة في قواعدها كمراكب النيل التي كانت رمزا حاملا للحياة في العصورالقديمة، او كالطيور ذات الرؤوس الادمية رمز الروح في خيال تلك العصور ، كذلك كان سر الماء امل ذلك النحت ، هكذا بارك الهواء والماء الحجر بالحياة ، من صميمهذه الارض ، يخرج « محمود مختار » المثال الاول في بلاد النحت في عصرنا الحديث ، كشجرة طيبة اصلها ثابت(٥) .

ولد (محمود مختار) في المحلة الكبرى عام ١٨٩١ م في قرية (نشا) وعاش طفولته في ذلك الريف بجمالياته ، ومشكلاته ، وانغرست صورة كالوشم في داخله ، ومخزونه البصري والعاطفي ، حيث مثلت في مختلف مراحله الفنية الموضوع الأكثر حضوراً واثارة وجمالا ،



المزارعة - رسم محمود مختار

ثم غادر القرية الى القاهرة حيث درس المرحلة الثانوية ، واقام في حي شعبي نراه يمثل امتدادا للحياة الشعبية التي عاشها في الريف ، وحين انهى الدراسة الثانوية فاز في مسابقة القبول في مدرسة الفنون الجميلة في باريس . وفي عام (١٩١١)م سافر الى باريس لدراسة الفن ، وهو لم يتجاوز العشرين عاماً ، ومن (باريس) يكتب رسالة لصديقه (محمد حسين هيكل) يقول فيها : [الفن قوة قومية ، وكل القوميات تتطلب من فنها أن يعبر بوضوح عن مميزاتها وخصائصها] .

ويقيم في حي (مونبرناس) ويتعرف على عائلة فرنسية ، ويمضي وقته بين العائلة ومدرسة الفنون ، وينجز تمثاله (عايدة) الذي عرضه عام (١٩١٣) في صالون الفنانين الفرنسيين ، وينال عليه جائزة تقديرية ، ثم يبدأ في اعداد الدراسات الفنية لتمثاله (نهضة مصر) وحين ينتهي من النموذج يحمله الى معرض الفنانين الفرنسيين ويراه النقاد ، وتثار اول دهشة حول ابداعات (مختار) ويرى فيه النقاد ما هو اصيل ومتميز [اول شعاع ينبثق منه نهضة الفن المصرين وحياته حياة جديدة] ، واذا قمنا بمقارنة هذا التمثال مع التماثيل الاخرى التي انجزها في باريس مثل [تمثال راقصة الباليه آنا بافلوفا] [أم كلثوم] ، (تماثيل قادة الجيوش في الحرب العالمية الاولى) التي اقامها لمتحف (جريفين) للتماثيل الشمعية تأكد ذلك التحول الكبير وذلك التطور في اسلوب التعبير المستمد من جمالية النحت المصري والمحقق بروح عصره . إن ذلك الشاب الذي كان مشدوداً منذ وصوله الى باريس الى ممارسة النحت عن الموديل ، وطلبه في اليوم الثالث لوصوله الى فرنسا من احدى الموديلات مرافقته الى منحته ، لم تعد تقنية التماثيل الواقعية التي تحاكي الموضوع ، والتي مارسها لامتلاك الصنعة ، وصولا الى الابداع المرتبط كل الارتباط بتراثه النحتي المصري القديم ؟ وهكذا اتجه الى التراث العربي التاريخي ، وتحديداً الى الامجاد والبطولات والفتوحات العربية وانجز روائعه (خالد بن الوليد ، خولة بنت الازور ، عمرو بن العاص ، طارق بن زياد ، ملكة سبأ) والى جماليات النحت المصري القديم ، والتي اعاد تكوينها من جديد بما يتلاءم مع جمالية العصر ، من جهة وجمالية موضوعاته الشعبية ، وخاصة اعماله حول (الفلاحة) و (المراة الشعبية) وخاصة اعماله حول الفلاحة والمراة الشعبية المصرية كما في تماثيله [القروية ، بائعة الجبن ، حاملة الجرة ، زوجة شيخ البلد ، الى الترعة الخماسين ، نحو ماء النيل ، الحزن ، بنت الشلال ، العودة من النهر ، على ضفاف النيل ، الى النهر ، فلاحة ترفع الماء ، رياح الخماسين ، فلاحة] ..

ويتحدث النقاد عن مصادر فن (مختار) ، وتميزه بشكل عام ، وعن تمثال (نهضة مصر) بشكل خاص : [في تمثال نهضة مصر تعبير عن اليقظة ، عن البعث الجديد ، عولج باسلوب من البلاغة التشكيلية جمع البناء مع الايجاز ، وتعدد عناصر التعبير عن المعنى مع التركيز ، والسكون في الحركة ، والتنوع مع وحدة الايقاع والتردد ، وهو بالنسبة لمختار بداية الطريق نحو اسلوبه الفني ، (فالفلاحة) هي الحاضر ، هي نموذجه الذي تطور به ، واودعه الهامات عصره ، و (ابو الهول) هي التراث مجردا من عقائده الداخلية والميثولوجية ، التي كانت تسيطر على الفن المصري القديم ، وهذا هو محور فن (مختار) ، النظر الى الماضي لاستخلاص العناصر الثابتة من الفن المصري ،



البناؤون - محمود مختار



احصابي الحرف - رسم - محمود مختار

والتطلع الى الخارج ، الى مذاهب العصر ومثالياته ، والى انفعالاته واحاسيسه ، ويقول الناقد التشكيلي المصري الراحل (بدر الدين ابو غازي) في لقاء لي معه عام (١٩٧٥) م نشر في مجلة المعرفة السورية التي تصدرها وزارة الثقافة السورية [في اعتقادي ان قيمة (مختار) تكمن في عدة امور اولها انه استطاع ان يربط فنه بالمجتمع ، وان يجعل للفن وظيفة اجتماعية ، الى جانب قيمته الجمالية ، فبداياته [تمثال نهضة مصر] كانت موفقة حيث استطاع ان يجسد في هذا التمثال احلام شعب وتطلعاته الى الاستقلال ، والنهوض ، وان يمثل اروع تمثيل معنى النهضة في انبعاث اصالة مصر القديمة في حياتها الحديثة ، فتحول الفن على يده الى (ضرورة قومية) بعد ان كان في مصر القديمة ضرورة دينية وعقائدية .

إن فنه كان اكثر الفنون خلاصا من النفاق الاجتماعي ، وما فرضته الظروف على الشعراء والكتاب من مدح الملوك ومجاملة السلطة ، فليس في اعماله (تمثال واحد) اخذ هذا الاتجاه ، بل على العكس كان فنه قوميا خالصا يشيد باصالة الشعب .

ان فن (مختار) قد أكد قيمة الشعب ودوره في فترة كان الحكم الملكي فيها قائما والاحتلال البريطاني على أشده ، فتمثيله مصر بفلاحة من الشعب في الميدان العام كان ثورة عميقة الدلالة ، وقد ظل امينا على أن تكون الفلاحة محور تعبيره الفني في كافة اعماله ، مع التأكيد على قيمة الشعب ، ومعنى ان الامة مصدر السلطات كما يتضح في تماثيله لسعد زغلول(٦) .

ويصبح النموذج « نهضة مصر » ، الذي عرضه « مختار » في صالون الفنانين الفرنسيين عام (١٩٢٠) ، تمثالا من التماثيل الضخمة التي ترتفع في ساحة من ساحات القاهرة ، فقد أزيح الستار عن التمثال عام (١٩٢٨) وكان « مختار » خلال هذه السنوات يتنقل بين باريس والقاهرة ، وينحت بشكل يومي مؤكدا على الحجر ، تلك المادة التي خلدت روائع النحت العالمي عبر تاريخ طويل يعود الى عدة آلاف سنة قبل الميلاد ، وتتسع شهرة (مختار) في فرنسا ، فتعترف الحكومة الفرنسية رسميا بنبوغه ، ويصبح مديرا لمتحف (جريفين) للتماثيل الشمعية في باريس ، ويغني المتحف بأكثر من عشرين تمثالا من انتاجه ، وتقتني الحكومة الفرنسية تمثاله الكبير (عروس النيل) وتضعه في مقدمة تحفها ، بمحف (جو دي يوم) الذي انشأته خصيصا بحدائق (التيويلري) بباريس لتحفظ فيه ما تقتنيه من اعمال مشاهير الفنانين في العالم .

وعن (المرأة) في تماثيله يقول «مختار» في مذكراته : [كثيرا ما وجدت جمال النفس ينتصر على جمال الجسم واردت أن أستفيد من الجمال الجسدي والجمال الروحي ، وبدأت أميل الى التي كانت غير جميلة ، فجعلني هذا الميل أراها أجمل مما هي عليه ، إن الشبه وحده لا يكفي للدلالة ، بل هي الروح التي يجب نزعها واخراجها على وجه الشخص] . ولعبت المرأة دورا هاما في تجربة (مختار) واستطاع أن يجسد من خلالها مختلف المعاني والافكار والموضوعات [الفلاحة ، الأم ، الأرض ، الوطن ، الشعب] ، أما الجماليات المستخدمة في تماثيل المرأة الفلاحة فلا تشير فقط الى موقف اجتماعي ، بل ايضا الى مضامين متنوعة ، ففي بعض الاعمال تظهر الفلاحة كأميرة في أسطورة ، وفي أعمال أخرى رمز بالفلاحة الى الوطن ، والشعب ، ففي تمثال (نهضة مصر) مثل الشعب على شكل امرأة تقف بشموخ ، وهذا ما نراه ايضا في تمثال (عروس مصر) ، حيث رمز بالفلاحة الى الشعب تماما كما في تماثيله [على شاطىء النيل ، امرأة القاهرة ، تحية للوطن ، الارادة] ، وعلى صعيد الجمالية يمكن أن نقول إن القيم الجمالية قد تنوعت في



باعة العرقسوس
(محمود مختار)

تجربة (مختار) بتنوع مصادره الجمالية والتعبيرية ، التراثية والمعاصرة ، ففي بداياته الاولى مارس النحت بتأثير من الاكاديمية الفرنسية ، وتعاليمها النحتية الإغريقية في تلك المرحلة ، وكان حريصا على استلهام النماذج النحتية الاغريقية وخصائصها الجمالية ، ومع تطور التجربة استعار من (النحت المصري القديم) ضخامة الكتلة ، ورسوخها ، وثباتها ، وسكونها ، واستعار من النحت الاغريقي انسيابية أشكاله ، وامتشاقة عناصره ، ونعومة ملمس كتله ، واضاف الى تلك الجماليات خصوصيته المتمثلة في التعبير عن الروح المحلية المصرية ، ووصل في تمثال (القيلولة) الى عمق التعبير الانساني وبلغة جمالية في منتهى الايجاز والبساطة مع التأكيد على الحركة لا السكون والثبات في الكتلة النحتية ، وبذلك تكامل تعبيره الجمالي وصولا الى الخصوصية ، وحول مميزات فن (مختار) قال الناقد الفني صبحي الشاروني : [اتجه الى استلهام ، جوهر التراث وروح العصر وصور البيئة المصرية وكانت له عين مدربة على ترجمة الشكل الواقعي ، في هيئة منظمة ، ومنسقة ، تدل على ان الفنان لا يقف عند حدود التعبير عن الجمال ، وانما يهتم ببث الاحساس بالحيوية ، وقوة التعبير في تماثيله، لقد اعتنى عناية خاصة بصياغة الكتلة متبعا الاسلوب البنائي ، والصفات المعمارية ، وهذا يحفظ لتماثيله ، مهما صغرت ، كل خصائص النحت الكبير دون اغراب او افتعال] .

ومن جهتنا نقول لا تكمن أهمية (مختار) في تصويره جماليات عصره وتمجيده تراثنا العربي واحياء امجاد النحت المصري القديم ، وتأكيده على الموضوع القومي فحسب ، بل ايضا في العودة بالنحت الى تقنياته العريقة المتمثلة في الحجر ، ولا نبالغ اذا قلنا انه عاش وحده هاجس احياء التماثيل الضخمة ، ومثل الاتجاه التراثي الاصيل خير تمثيل ، وترك أثرا في الاجيال الفنية التي جاءت بعده في الحركة الفنية العربية المعاصرة .



يوسف كامل

يوسف كامل

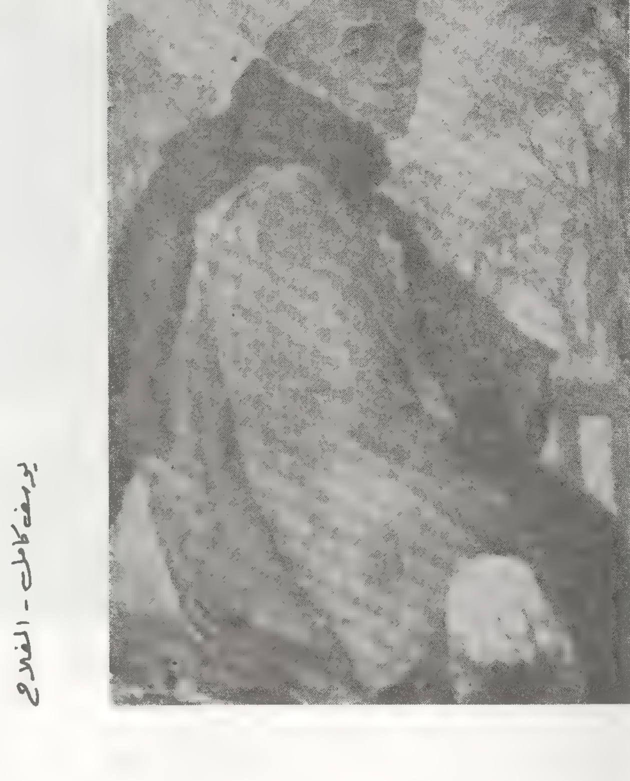


((يوسف كامل)) ١٨٩١ م

اذا كان (محمود مختار) الرائد المؤسس لفن النحت المصري ، والعربي قد مثل الاتجاه التراثي الاصيل ، فان المصور الزيتي (يوسف كامل) قد مثل الاتجاه الوافد ، وتحديدا (الانطباعية) ، وهو الذي ولد عام (١٨٩١ م) . وهو العام الذي شهد ولادة (مختار) ، وحين نذكر (يوسف كامل) فاننا نتحدث عنه كرائد ساهم في التعريف بالانطباعية محققا الحوار المشروع بين ثقافة محلية تراثية أصيلة ، واخرى وافدة ، عمل على اخضاعها لخصائص البيئة من منظور جمالي جغرافي ، ووقفة أمام تجربة الفنان الرائد (يوسف كامل) تكشف عن حقيقة مفادها ، ان هذا الفنان كان من أوائل الرواد الذين قاموا بالتعريف بالانطباعية كجمالية وافدة ، كان لها الاثر في الحوار المشروع بين جماليات تراثية موغلة في القدم ، واخرى وافدة ، وتمثل ما هو حديث في مرحلتها ، تماما كما انطباعية فناننا العربي السوري الرائد (ميشيل كرشه) الذي يعتبر أول من أدخل الانطباعية الى الحركة الفنية في سورية ، وأول من أثار حوار الثقافات في الثلاثينات من هذا القرن ..



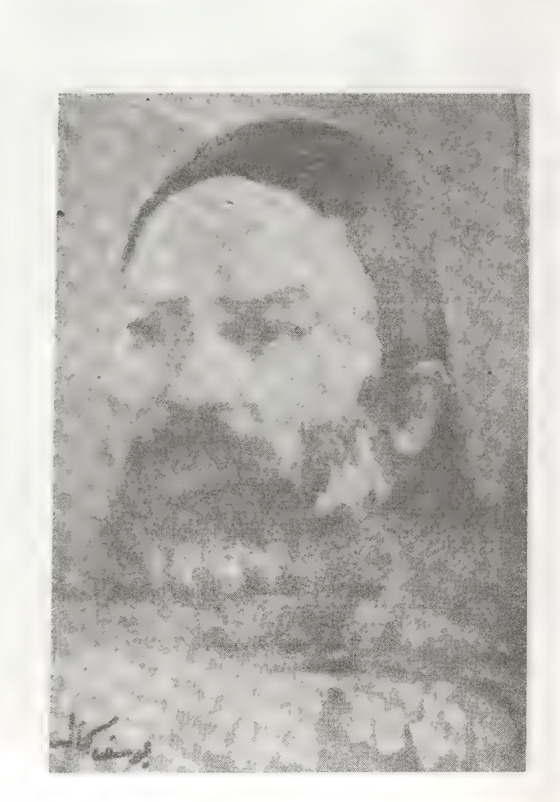
يوسف كامل
(فلاحة)



يوسف كامل - الفلاح

يوسف كامل
(صبية)





يوسف كامل - أحمد عرابي



يوسف كامل (أحمد عثمان)

ولد (يوسف كامل) في ٢٦ أيار عام (١٨٩١) م في وسط عائلي يمارس الفن الشعبي والهندسة ، وحين تأسست مدرسة الفنون الجميلة عام (١٩٠٨) م كان من أوائل الطلاب الذين انتسبوا اليها ، كما كان من خريجي أول دفعة من الفنانين الذين أسسوا اللبنات الاولى للحركة الفنية ، حيث تخرج عام (١٩١١) م مع الفنانين (محمود مختار ، أحمد صبري ، محمد حسن ، راغب عياد) وأقامت هذه المجموعة أول معرض مشترك في عام التخرج (١٩١١) م ، ثم عملوا في تدريس الفن في المدارس الابتدائية ، والاعدادية ، والثانوية ، الى جانب العديد من الادباء الكبار ، ويرى بعض النقاد أن العمل الوحيد الذي أتيح لأغلبهم هو (التدريس) وبعيدا عن مواصلة تجاربهم الفنية ، مما ترك أثرا سلبيا في حياتهم ، ولم يكن ذلك هو شأن الفنانين فحسب ، بل كان شأن الادباء في ذلك الوقت ايضا ، ففي المدرسة [مدرسة درب الجماميز الاعدادية]، التي عين بها الفنان (يوسف كامل) كان يزامله في التدريس عدد من مشاهير الادباء مثل (العقاد) و (المازني) و (أحمد حسن الزيات) . وفي حين يرى ناقد آخر أنهم وجدوا في المدرسة الجو الملائم للقاء فكري [ظل هذا البناء العتيد بميدان الظاهر الذي ضم المدرسة مركز حركة واشعاع ، خرجت منه لجنة التأليف والنشر والترجمة ، بروادها الذين حملوا رسالة المعرفة ، وخرجت منه تشكيلات أسهمت في الحركة الوطنية ، وظهرت فيه أيضا جهود وأفكار كانت من دعامات حياتنا الثقافية] . وأكثر من ذلك نرى ، ويرى معنا بعض نقاد تلك المرحلة ، الاثر الجميل للبيئة في انتاج (يوسف كامل) الذي اتجه مع فناني جيله الى تصوير أحياء القاهرة القديمة [حيث كانت تتلاقى الواح الفنانين في حي الخيمية وعند بوابة ـ أبو الفتوح ـ لقاء يذكرنا بالتقاء لوحات رينوار ومونيه ومانيه في حديقة ارجانتي وعلى مشارف مونمارتر] وفي حي اتخذ (يوسف كامل) مرسما له ، لكنه كفنان انطباعي كان يخرج الى الهواء الطلق [ليصور المناظر المحيطة بالمنطقة والاشخاص البسطاء الذين تنبض بهم حواري القاهرة ، يصورهم لانه ولد مصورا ، ولانه يلقى سعادته أمام اللوح والالوان دون ان يكون له في ذلك خطة أو سعي الى الكسب عن طريق العمل الفني]، ثم سافر ليدرس في (روما) ما بين عامي (١٩٢٥ ـ ١٩٢٩) م وحين عاد الى القاهرة أصبح من مشاهير الانطباعيين ، والرائد الحقيقي الذي أخلص لهذه (الجمالية) حتى رحيله ، ولقد أطلق جملته المشهورة [لقد ولدت بنزعة تأثرية ـ انطباعية ـ وسأظل كذلك]. تماما كما قال الفنان السوري ميشيل كرشه حين عاد من باريس الى دمشق [انني أفضل الطريقة الانطباعية وظل ـ أيضا ـ حتى نهاية حياته فنانا انطباعيا] .

ومن احياء القاهرة القديمة ، وحركة الناس في حياتهم اليومية ، المنازل ، والاسواق ، والمقاهي ، والاشخاص ، بدأ (يوسف كامل) تميزه كموضوع ثم كجمالية لم تتقيد بالتعاليم الانطباعية المحددة ، بل جمالية أخذت من الانطباعية الوانها ومن الكلاسيكية تكويناتها ومن التعبيرية أحاسيسها .. الاحاسيس التي تفجرت لونا مشرقا وعاطفة متوهجة في لوحاته المستوحاة من الريف ومن القرى القريبة من القاهرة ، حيث صور الطبيعة برؤية تجمع بين الارض والاشجار والانسان والحيوان ، وظل يتنقل كموضوعات بين أحياء القاهرة القديمة ومشاهد الريف ، عبر مختلف مراحل حياته ، اضافة الى تصويره الاشخاص والوجوه ، وصولا الى خصوصية جمالية تجمع بين المخزون الجمالي البصري ، والمخزون العاطفي الداخلي ، وجاءت الترجمة الجمالية لهذه الرؤية متنوعة في الوانها ، باردها وحارها ، لكن لا في نورها [نسبة الضوء في اللون] ، ومتنوعة في اللمسات اللونية

وحضورها الانفعالي الذي يكشف عن رقة ورهافة ، تارة ، وانفعال شديد ، تارة أخرى ، كل ذلك بما يتلاءم مع أحاسيس الفنان ورؤيته الموضوع ومدى ارتباطه العاطفي به ..

وتكمن مكانة الفنان (يوسف كامل) كما يقول الناقد بدر الدين ابو غازي [مكانة يوسف كامل تتمثل في انه مضى بخط الفنانين المستشرقين نحو نظرة مصرية وجو مصري] وقدم عالمه التصويري الى جانب عوالم رواد الجيل الاول من فناني مصر المعاصرة ، ولقد كان جو مصر وطبيعتها في حاجة الى هذا الوجه من وجوه التفسير الفني للاشياء ضمن اساليب التعبير المتعددة .

وهكذا ساهم (يوسف كامل) في تاسيس اتجاه جمالي مثل ما هو جديد و (حديث) ، في مرحلته ، واعطى كغيره من رواد تلك المرحلة اهمية خاصة للبيئة المصرية ، التي ظل وفيا عاشقا لها الى آخر انجازاته ، فاتحا الباب على مصراعيه لاتجاهات حديثة بدات على يده وتطورت في تجارب الاجيال اللاحقة ، وبذلك نظل نذكر (يوسف كامل) رائدا مجددا في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة .



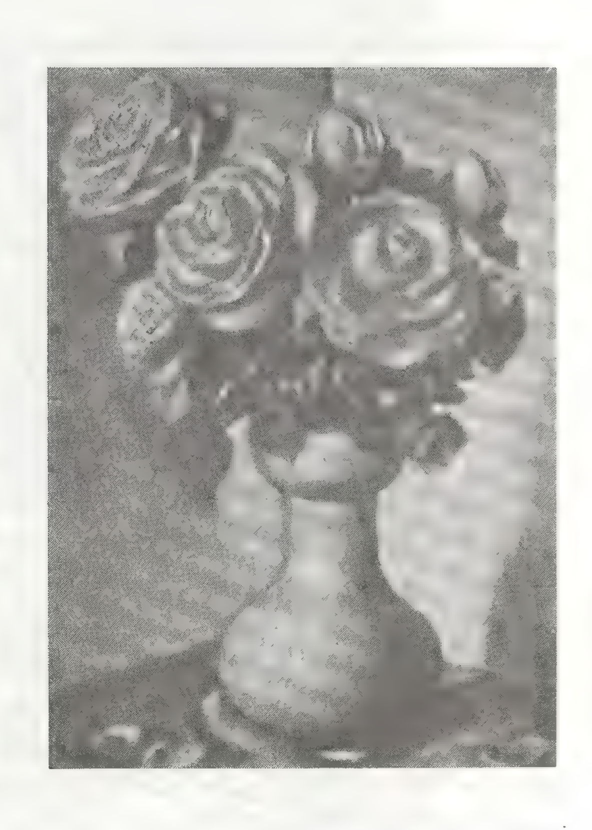
محمود سعيد - الصيد السحري

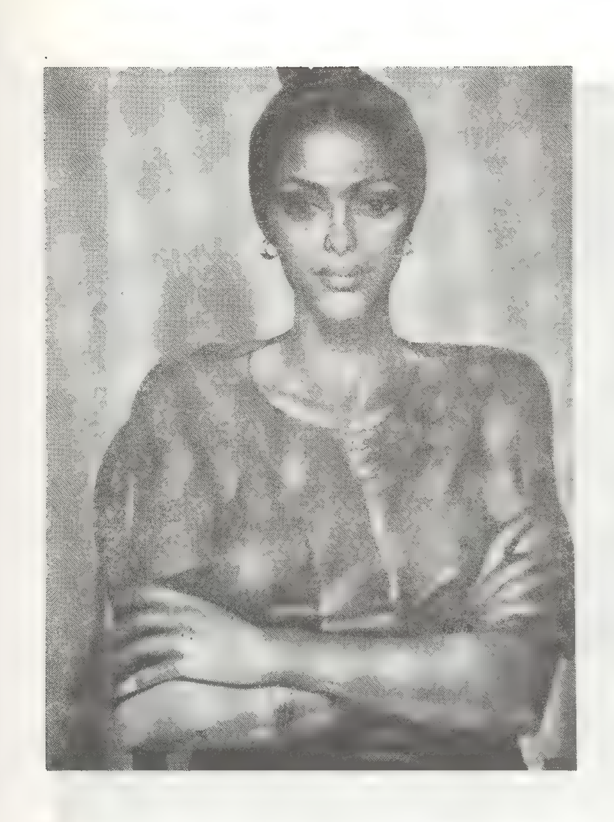
((محمود سعيد)) ١٨٩٧ ـ ١٩٦٦ م

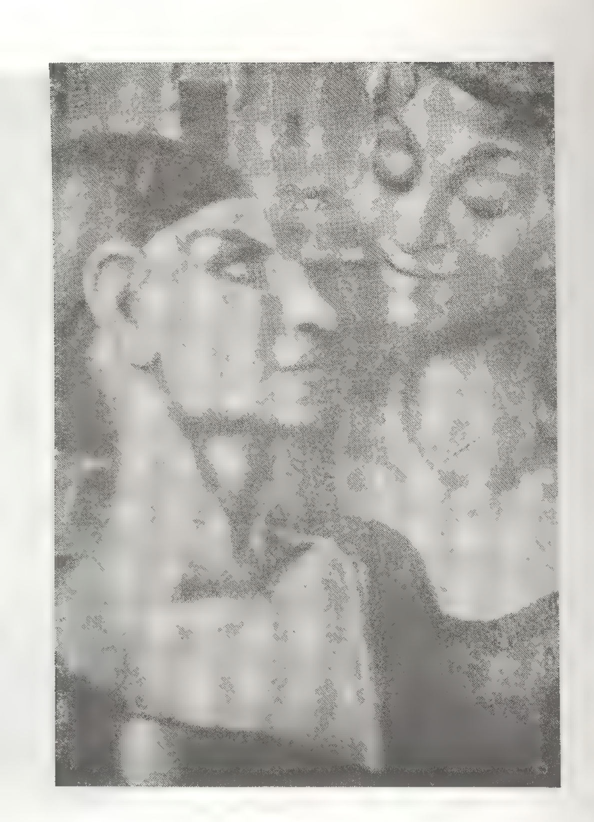
إذا كان (محمود مختار) قد مثل في النحت ما هو تراثي قديم ، فان (محمود سعيد ـ ١٨٩٧ ـ ١٩٦٦ م) قد التصق بالبيئة مستشفا جمالياتها الشعبية عبر خصوصية جمالية ، كانت في بداياتها محققة بوشائج وافدة ، الا انها اصبحت رائدة ومتفردة في هضمها لما هو وافد وتمثلها لما هو محلي وصولا الى شخصية فنية متميزة عكست الروح المصرية مجسدة في الاشكال كما في عناصر البيئة .

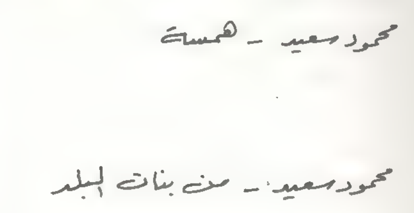
ولد (محمود سعيد) بالاسكندرية في ٨ نيسان عام (١٨٩٧) م ، وكان يتردد على مراسم الفنانين الاجانب في الاسكندرية ، واستقر في مرسم الفنان (زانينيزي) حيث تتلمذ على يده ، وكنتيجة لحالته الاقتصادية الميسورة ، فقد كانت رحلاته وجولاته في اوربة وامريكا متعددة ، الا أن عشقه للفن دفعه خلال تلك الرحلات الى الاطلاع على متاحف الفن ومعايشة الفنانين الاوربيين ، بل والانتساب الى تجمعاتهم الفنية واكاديمياتهم (الحرة) غير الرسمية ، حيث انضم الى القسم الحر بالكوخ الكبير الذي انشأه النحات الفرنسي (انطوان بورديل) ، ودرس لفترة من الزمن دراسة حرة بأكاديمية جوليان بباريس ، وهكذا تأثر في بداياته الاولى بالاتجاهات الفنية الاوربية ، وخاصة (الانطباعية)

محمود سعيد - زهور الغرانيوم







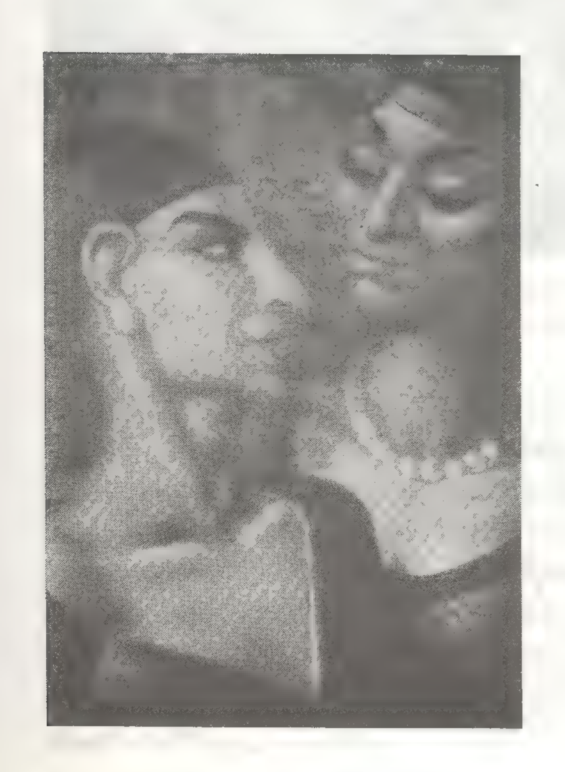


محمود سعيد - همسة

محمود سعيد - من بنات البلد

محمود سعيد - ذات العيون العسلية

محمود سعيد - الدعوة إلى السفر







محمود سعيد ـ مرسى مطروح



محمود سعيد ـ جميلات بحري

التي مارسها في مجموعة من اللوحات التي تمثل مرحلته الاولى ، وعلى صعيد الموضوع ، كان لعائلته الثرية الاثر في اختيار موضوعاته . ففي البداية اتجه الى تصوير (اللوحات الشخصية) للعائلة ولأصدقاء العائلة من عرب وأجانب ، الا انه تمرد على الموضوعات والجماليات التي مثلت بداياته ووجد خلاصه الجمالي في الريف ، وفي المراة الشعبية ، وصولا الى أسلوب شخصي محلي على صلة بالتراث المصري القديم ـ خاصة ـ والافريقي ـ عامة .

وتعتبر لوحة (هاجر ـ انتاج عام ١٩٢٣ م) ، التي تمثل امراة من الريف المصري بلباسها الشعبي التقليدي من محاولاته المبكرة التمرد على القيم التي كانت سائدة وعلى موضوعاتها الخاصة ، والتوجه الى تصوير الانسان الشعبي في حياته اليومية ، ولعل مقارنة لوحة [هاجر انتاج عام ١٩٢٣ م] بلوحة [شقيقة الفنان عازفة البيانو انتاج عام ١٩١٨ م] تكشف عن تبدل كبير في التجربة ، في الشكل والمحتوى والقيم الجمالية التعبيرية ، كما تختلف (هاجر) عن لوحة (زوجة

الفنان) ، وفي لوحة (ذات الرداء الازرق ـ انتاج عام ١٩٢٧ م) يبتعد (محمود سعيد) عن المحتوى الواقعي (الطبيعي) باتجاه رؤية جديدة ومتميزة ، حيث يبدأ في تمجيد المرأة الشعبية التي أصبح يرى فيها صورة للوطن مع التأكيد على الملامح الانسانية المحلية ، والخصائص الفولكلورية ، ولعل ما يلفت النظر في هذه اللوحة التي اعتبرها النقاد بداية مرحلة جديدة في تجربة (محمود سعيد) هو الطابع الاسطوري الذي اتسمت به الشخصية الاساسية (المرأة) والذي يشير بدوره الى المحاولات المبكرة لاستخدام العناصر الواقعية استخداما رمزيا ، فحجم المرأة والتركيز على الكتل عبر الاضاءة، كل ذلك يضعنا أمام شكل لامرأة أسطورية تمثل في شموخها ما هو أبعد من مظهرها الخارجي ، وذلك على نقيض (هاجر) التي عكست رؤية واقعية للموضوع ، وهكذا تبرز (ذات الرداء الازرق) وكأنها واحدة من ربات الاساطير القديمة ، ولتكشف أخيرا عن الدلالات الرمزية الجديدة ومحاولات (محمود سعيد) صياغة فكرة الشموخ والإباء والقوة ممثلة بالمرأة الشعبية ، واذا انتقلنا الى لوحة (ذات الثوب الوردي) انتاج عام ١٩٢٩ م ، تكشفت لنا نفس الدلالات الرمزية والقيم التعبيرية والافكار الآنفة الذكر ، مع التركيز هذه المرة على النموذج الجمالي المصري القديم، واذا كان (محمود سعيد) في (ذات الرداء الازرق) يكشف عن الجانب التراثي الاسطوري ويوظفه للتعبير عن فكرة معاصرة ، ففي (ذات الثوب الوردي) يتجه الى استشفاف النموذج الجمالي الانثوي ، كما في تماثيل وجداريات النحت المصري القديم ، ويحاول توظيفه توظيفا معاصرا ، تماما كما في منحوتات (مختار) ، الفنان في جمالياته النحتية ، الى ذلك التراث النحتي المتميز ، لذلك كان يمكن مقارنة تجارب (محمود سعيد) في التصوير بتجارب (مختار) في النحت والتي تمثل شكلا من أشكال استمرارية جماليات التراث الفني المصري القديم ، ومحاولة استخدامه للتعبير عن الذات الوطنية ممثلة برموزا الشعب وفي مقدمتها (الفلاحة) والتي أصبحت العنصر الانساني الاساسي ومحور العناصر التعبيرية والجمالية وكما عند « مختار » كذلك برزت عند « محمودسعيد» « حاملة الجرة » ، أو لنقل الفلاحة في حياتها اليومية على ضفاف النيل ، وعلى الارض ، في ساعات العمل والراحة وأصبحنا نرى عناصر البيئة (المنازل الشعبية النيل ، الزوارق ، الطبيعة، أشجار ، حيوانات ..الخ) بشكل الخلفية التي تعطي للمرأة ، كما الازياء الشعبية ، ومختلف الجماليات الفولكلورية ، هوية خاصة هي نسيج من المرأة والحياة ، من حولها ، وبذلك لم تعد الصور الشخصية ، أبطاله في العمل الفني ، بل أصبحت الفلاحة هي المصدر والوسيلة والهدف .

ويبدو ان بحثه في (المراة الشعبية) ومن جوانب مختلفة ، جمالية وتعبيرية ، المراة الفلاحة ، المراة العاملة ، المراة الام ، قد قادته الى الحياة في الريف ، او لنقل الى البحث في الحياة الشعبية عبر الارض والانسان ، مع الحفاظ على المراة كعنصر من ابرز عناصره الواقعية ، ووصل في معالجته المراة الى قيم جمالية مستمدة من جماليات « النحت » والتصوير المصري القديم ، واذا كان (مختار) في منحوتاته يعتبر الرائد الذي عمل على احياء التراث النحتي المصري القديم ، فان (محمود سعيد) هو بلا شك الرائد الاخر في التصوير ، لذلك ليس غريبا ان يتفق النقاد حول مسالة الريادة في احياء التراث كتصوير ونحت في تجاربهما .

[خلال العشرينات ظهرت ملامح شخصيته المميزة في لوحة (هاجر) ولوحة (الزنجية ذات الخلاخيل) و (نعيمة) ، على ان الثلاثينات تقبل وقد ازداد فنه رسوخا واصبح اكثر امتلاكا لقدراته ، ملك سر التحوير وسحر الايقاع ، وتاكد التوازن بين وعيه المادي وادراكه الروحي للاشكال ، فاكتسب في لوحاته حجما وامتلاءاً وتدفق منها نور سحري كانه قادم من أعماق بعيدة ، هو الفيلسوف الذي يراقب الشعب ويستخلص ، روحه وفلسفته ويسجلها في صوريخلط فيها الالوان بالقيم المعنوية والروحية ، فهذه الصور تمثل روح الفنان الذي يبحث عن الجمال في الطبيعة حيث تكون .]

واذا كان (محمود سعيد) قد طاف باتجاهات المدارس المعاصرة التي كانت تبسط اتجاهاتها على ميادين الف نخلال فترة تكوينه الفني الاصيل ، وتأثر بها بعض الشيء الا أن ذلك لم يؤثر في (محمود سعيد) كفنان مصري يقدم صورة حقيقية لفن مصري صميم بعد أن نمى مواهبه الفنية واستفاد من تلك الزيارات والاتجاهات المتعددة لهؤلاء الفنانين] .

يصور « محمود سعيد » العمق النفسي والتطلع البعيد ، ووجوه اشخاصه تتطلع الى امام تواجه الرائي بينما تذهب نظراتها الى ما وراء ، وفي عيونها وشفاهها وهما عنصران يركز فيهما طاقته التعبيرية شيء يربطنا بالوجوه المصرية القديمة)(٨) ، وهكذا اكد اكثر من ناقد تلك الصلة التي تربط فن (محمود سعيد) بالتصوير المصري القديم من جوانبه التشكيلية والجمالية ، اضافة الى تلك الروح المصرية القديمة المستمرة في الحياة الشعبية في عصره ، تماما كما فن (محمود مختار) .



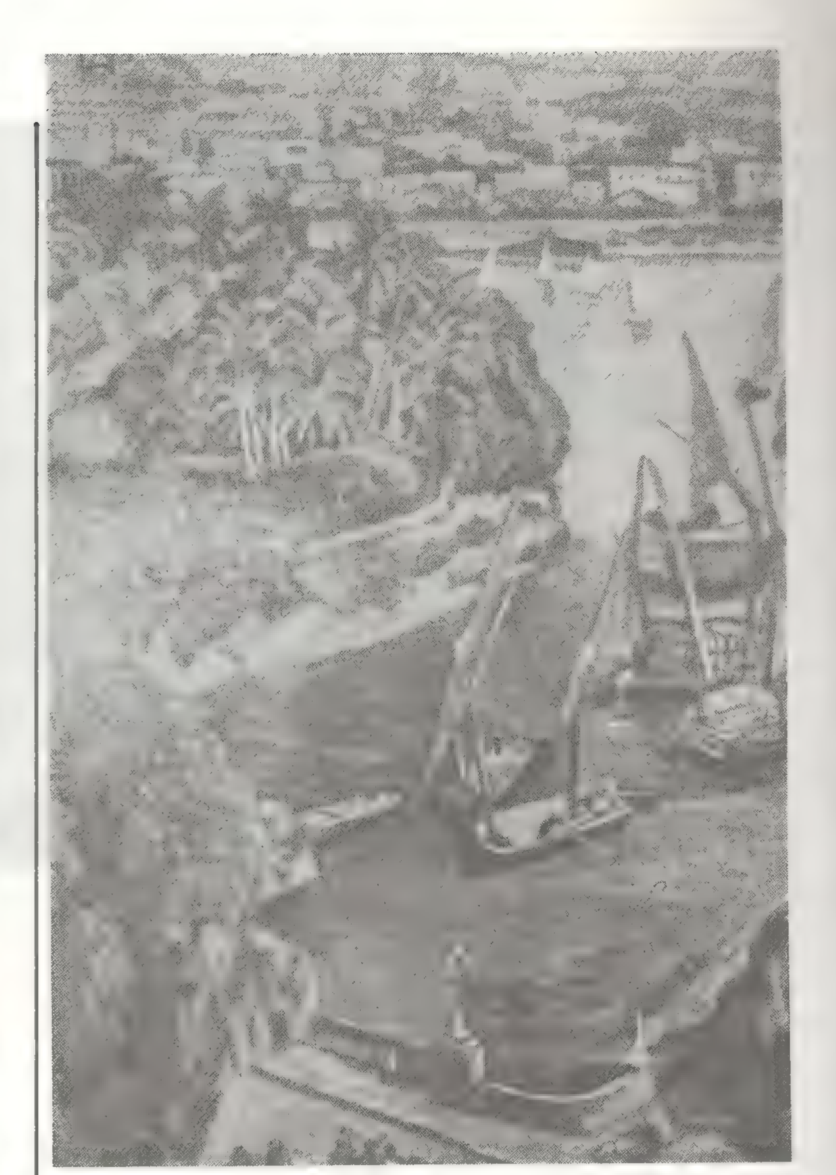
محمد ناجي - مدرسة الاسكندرية

« محمد ناجي » ١٨٨٨ - ١٩٥٦ م

عرفت الحركة التشكيلية المصرية (محمد ناجي) كمصور يمكن مقارنته بفناني الجداريات المكسيكيين امثال (سيريوس) و (ريفيرا) من حيث التأكيد على الاعمال الضخمة الملحمية ، والجداريات الكبيرة التي تسجل الواقع المصري بأبعاده التاريخية ، التراثية والنضالية ، والمعاصرة ، اضافة الى موضوعات تتسم بطابع عالمي في محتواها ومحلي في أشكالها ، وحتى تتضح لنا اهمية هذا الفنان الرائد واهمية تجربته يكفي أن نذكر انه امضى عدة سنوات في صياغة لوحته الكبيرة التي تمثل (الاسكندرية) ، وحين عين مديراً للاكاديمية المصرية بروما اصطحب معه لوحته ليتممها وهناك هيات له الحكومة الايطالية مرسما مناسبا لانجاز هذه اللوحة الكبرى ، ولد (محمد ناجي) المصور الموهوب الذي اعتبره النقاد فنانا عالميا في (الاسكندرية) بسراي والده على شاطىء المحمودية،

ومن الشاطىء الجميل لنيل مصر العظيم الخالد اخذ (ناجي) وحيه في رسم لوحاته الاولى ، فقد اتخذ (محمد ناجي) من احدى غرف سراي والده مرسما له وفي هذه الغرفة أنتج ناجي عدة لوحات من بينها احدى لوحاته الكبرى الخالدة (جمع البلح) وهي بيضية الشكل وكان (محمد ناجي) في لوحته يمتاز بالطابع التاثيري ، وكان ذلك في عام (١٩١٤) .

سنحت الفرصة لمحمد ناجي للسفر للخارج كثيرا ، فاثرت فيه المذاهب الفنية المختلفة ، التي شكلت رسومه التحضيرية ، التي سجلها في رحلاته المختلفة واسفاره الكثيرة ليستعين بها على تكوين لوحاته الزيتية ، كما تردد (محمد ناجي) على مدينة الاقصر فيما بين سنة (١٩١٤) م وسنة (١٩١٨) م حيث كان ينزل بقرية القرنة ويتخذ من مسكنه بجوار آثار الضفة الغربية مرسما ليستقر فيه شتاء كل عام ليتفرغ لدراساته للفن الفرعوني ، وليتعمق في أسراره



محمد ناجي - النيل عند كوبري الجلاء

الخالدة(٩). وسافر (ناجي) الى فرنسا سنة (١٩١٩)م حيث اقام في مرسم ببلدة (جيفرني) بمقاطعة (نورماندي) وعمل مع الفنان (مونيه) احد اقطاب المذهب التاثري (الانطباعي) في الفن ، وتأثر « محمد ناجي » بفن (مونيه) ، واسترشد بآرائه الفنية حتى اخذ محمد ناجي يدون في مذكراته الخاصة عن ذلك [أن الفن التاثري أيقظ شعور الفنانين من غفلة عميقة ، وقد جلب الى لوحاتهم الصفاء والنقاء الذي طالما افتقدوه في أعمالهم] .

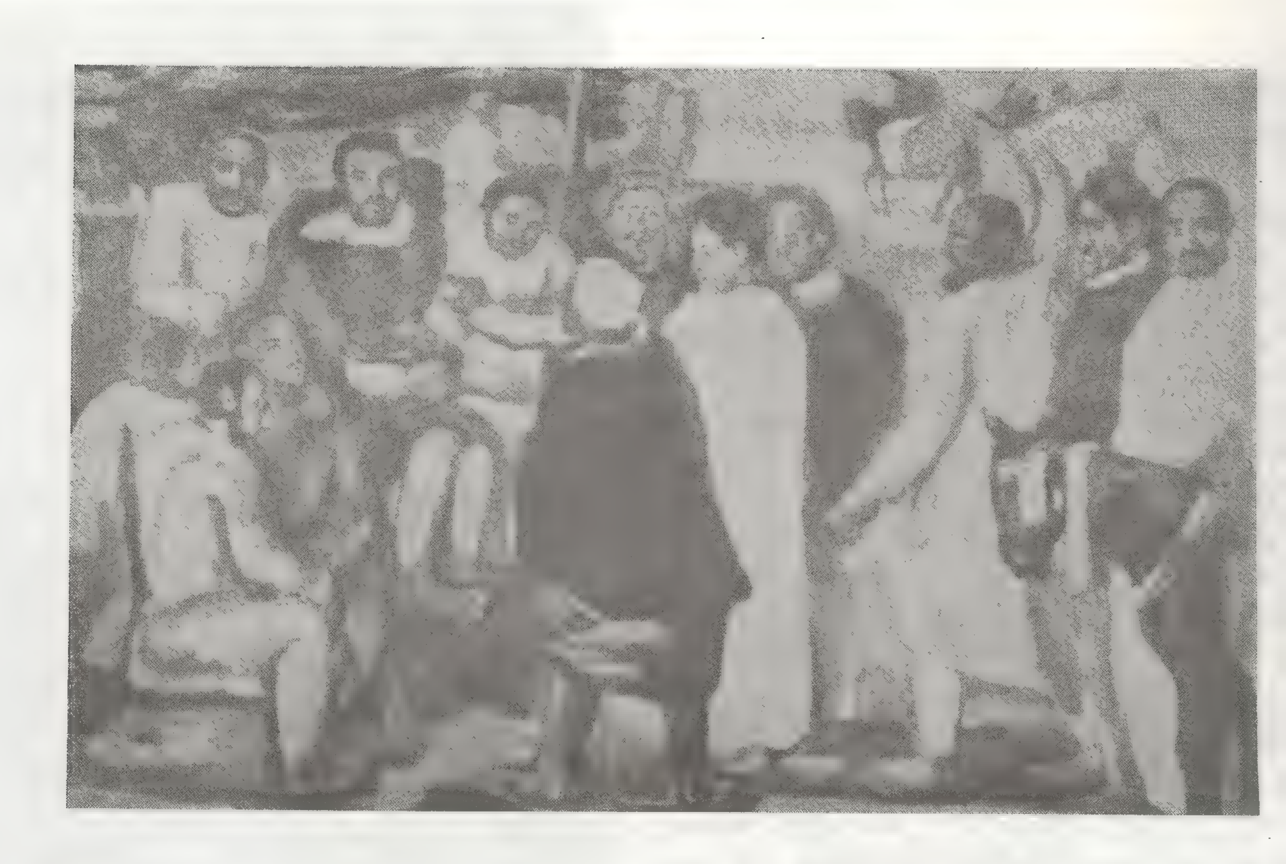
وعاد (محمد ناجي) في أواخر سنة (١٩١٩) م حيث كانت الثورة الزغلولية على أشدها واقام من مسكنه القريب من القلعة مرسما خاصا به ، وقد اوحت اليه ثورة (١٩١٩) م برسم لوحته الكبرى عن (النهضة المصرية) رسمها (محمد ناجي) بأسلوب مستحدث يوحي في الوقت نفسه بعظمة الفن المصري القديم ، وكان مما انتجه ايضا في هذه الفترة لوحة كبرى مصور (موكب المحمل) ، كما اتيح له في تلك الفترة انتاج عدد من لوحات اخرى متفاوتة في احجامها عن موضوعات كثيرة متنوعة .

ويبدو ان جداريته الكبيرة (نهضة مصر) تمثل تحولا هاما في تجربة هذا الفنان الرائد ، فقد تحول من الانطباعية الى اسلوب خاص على صلة بجماليات الفن المصري القديم واعطى اهمية خاصة للجداريات التي تسجل الثورات والبطولات والامجاد الوطنية والقومية، والموضوعات العالمية اسوة بفناني الجداريات المكسيكيين ، وكما اشرنا في البداية فقد امضى عدة سنوات في صياغة لوحته الكبرى (الاسكندرية) التي بدا تصويرها في (الاسكندرية) وتابع صياغتها في (روما) حيث اصطحبها معه ، وهناك هيات له الحكومة الايطالية مرسما خاصا مناسبا لانجاز هذه الرائعة الخالدة .

وكان يرسم عشرات الدراسات الخطية التفصيلية للجدارية ، وللعنصر الواحد ، ولعلاقة العناصر ببعضها ، وحين تكتمل الفكرة وتتحقق كدراسة خطية يعمل على تحقيقها بلغته الخاصة المستمدة من عدة مصادر ، عناصر الموضوع الواقعية ، الجماليات الفنية المصرية القديمة ، الرموز التراثية والاسطورية والمعاصرة .

واستمر في انجاز اللوحات الكبرى ، والجداريات حتى اواخر حياته ، حيث وجد بعض النقاد في تجربته صدى لعصره ، وشاهدا على الاحداث والتيارات الفكرية ، خلال الحقبة التي عاشها ، وقد اعانته احداث حياته والعناصر التي ساهمت في صياغة فكره، وما اتاحته له ظروفه من سياحة وارتحال على ان يجمع في ذاته اطرافا من روح (مصر) ، تلك التي تمتد من طيبة الى الاسكندرية، وتجمع الاشباه والمتناقضات في صعيد واحد تتلاقى فيه حضاراتها ، ويربط بين منبعها الإفريقي ومصبها المشارف للبحر الابيض ، في اطار صاغته عبقريتها ، وقدرتها على ان تسع اشياء عديدة ، وتمزج بينها مزجا موفقا ، وهذا الشموخ الحضاري المصري هو الذي ادركه الفنان (محمد ناجي) بفكره وثقافته ، ودفعه طموحه الذهني الى ان يعتنقه ويجعل منه محاور فنه .

واتسعت آفاق طموحه الى اللوحات الجدارية فصور في هذه الفترة لوحات الطب عند العرب ، والطب عند قدماء المصريين والطب في الريف لمستشفى المواساة ، وهي لوحات شغل فيها بالبناء المعماري ، وبالتعبير الجهير ، وكانت تمهيدا للوحته الكبرى



محمد ناجي - محكمة في الهواء الطلق بالحبشة

(مدرسة الاسكندرية) ، تلك اللوحة التي يذكرنا نسقها الهندسي بلوحات (رافائيل) بمدرسة (أثينا) وهي لوحة جمعت حضارة اليونان ممثلة في الاسكندرية ، والمسيحية ممثلة في القديسة كاترين ، وحضارة العرب والاسلام ورمزها في اللوحة (ابن رشد) وهو يتسلم الرسالة الحضارية من العالم اليوناني ارشميدس ، ثم الحضارة الحديثة والتقاء الشرق والغرب ممثلا في أشخاص (لطفي السيد) و (طه حسين) و (مختار) و (محمود سعيد) و (مصطفى عبد الرازق) و (محمود الفلكي) و (هدى شعراوي) والشعراء (انجريتي) و (كفافي) و (نيكولا بيدس) وبعض العلماء الاجانب والرجال الذين أسدوا الى الاسكندرية خيرا كثيرا امثال سكالاريدس وكوتسيكا .

في هذه اللوحة جو روماني ، بل اسطوري يجمع هؤلاء الاشخاص حول الإله السكندري اليوناني (ديونيزوس) ، ويمزج اشخاص التاريخ بعرائس الموسيقى والمسرح ويجمع (قلعة قايتباي) الى جانب منارة الاسكندرية ، وجامع أبي العباس مرسي ، هي لوحة في الوانها وظلالها وتجمعاتها تشبه نوعا من الحضور المسرحي لا يقيده منطق الواقع وانما تغذيه مخيلة الفنان وفكره وثقافته(١٠) .

على ان طموح (ناجي) الفني كان يحلق به في قبة الجامعة التي اعد لها مجموعة من اللوحات تمثل (منابع النيل) مصدر الحياة والحضارة لمصر ، ولو أتيح له ان يحقق هذا العمل الكبير ، لكان أروع اعماله الضخمة الجهيرة ، وظل (ناجي) محلقا في سماء الموضوع الكبير، الى ان ردته رحلة (قبرص) الى ابداع مجموعة من الغنائيات اللونية ، هنا عاد الشاعر الذي قيدته القاعدة والخضوع للنظام ، الى ترانيمه الطلقة تلك التي شهدناها في الوان (الحبشة) المتوقدة وطبيعتها الحضارية ، كما شهدناها ... اروع ما تكون في عجالاته الخطية، التي شارف فيها الروعة، واودعها حساسيته اللونية ، بعيدا عن شاغل التكوين والمعمار .. وجاء ختام رحلة (ناجي) في مستقره امام حضارة الاهرام حيث اقام مرسمه الذي حولته الدولة الى (متحف) وحيث اطال استجواب الأسرار المصرية القديمة .

لقد عاش (ناجي) حياة عصره ، عصر عاشت فيه كل حضاراتنا وانبثقت في قلب جيل واحد، كان التراث

منبعا من منابع هذا الجيل الى جانب المصادر التي غذته بها حضارة البحر الابيض ومنابع القارة الافريقية، ولقد حلق « ناجي » في كل هذه الآفاق وإن ظل مرتبط الاقدام بارضه فخرجت لوحاته حاملة معالم المصرية في التعبير الفني ، نابضة بروح عصره](١١) .

وظل هاجس (ناجي) انشاء المراسم في كل مدينة يعيش فيها ، وفي كل بلد يقيم فيه ، ووصل هاجسه الى الفنانين على اختلاف أساليبهم وقومياتهم ، فحين سافر الى (اليونان) وأنتج بها الكثير من اللوحات ، ولم يكن اهتمام (ناجي) ، فقط بسفراته في البلدان المختلفة ، ومشاهداته ، وانطباعاته في تلك البلدان ، بل كان من ابرز اهتماماته تزويد الفنانين بالمراسم الخاصة بهم ، فانه كان يرى انه لا بد لكل فنان من مرسم مجهز للعمل، مرسم تتوفر فيه السعة، والنور، والهدوء ، وأسباب الراحة ، ليكون التفرغ خلاله مثمرا وعميقا ، فالرسم في نظره كالحديقة يجب أن تتعهد فيه اللوحات كما تتعهد الزهور ، فنرى (محمد ناجي) في كل بلد ينزل به سواء في الاسكندرية مسقط رأسه أو في القاهرة أو في الاقصر ، أو (أثيوبا) أو (اليونان) أو (فرنسا) أول ما يهتم بانشاء مرسم خاص به ، كما اعطى اهمية خاصة للتجمعات الفنية ، حيث كون في الاسكندرية جماعة [الاتليه] التي تمتاز بالنشاط الفني والفكري ، وتجمع الفنانين في صعيد واحد . كما أسس « محمد ناجي » عام (١٩٥١) م عقب أحالته الى المعاش جماعة [الأتليه] بالقاهرة ، وانتخب رئيسا لها ، وفي هذا الحين كانت فكرة (المرسم) قد أخذت شكلها النهائي في ذهنه ، ومن هنا أقدم على بناء مرسم فسيح يتفق ومشاعره وأحاسيسه ، وكان هذا المرسم على مقربة من الاهرام ، حيث الحضارة التي يحبها ، والهدوء الذي يعشقه ، وحيث الكتب والصور التي تمثل أعمال كبار الفنانين ، ونماذج من التطريز القبرصي ، وحيث لوحاته .

وقد شرع قبل وفاته بأيام عام (١٩٥٦) في في مراجعة بعض أجزاء لوحته [جمع البلح] التي رسمها عام (١٩١٥) م ، فاخذ يخط بفرشاة كبيرة ، خطوطا ملونة بألوان زاهية تعبر عن حالته النفسية ، وكانت تلك آخر نفثات روح متعطشة تبحث دائما عن الجمال والكمال ، لقد كتب (محمد ناجي) ضمن مذكراته في يوم كان فيه متعبا : [إنه لجميل أن ينال المرء قسطا من الراحة بعد جهد وارهاق في مهنة يعلم الله كم دفعنا فيها من ثمن لكي نتمكن منها] . وفي « ابريل » سنة (١٩٥٦) م ، وبين جميع الاشياء التي يحبها نال (ناجي) قسطا من راحة أخرى .. نال قسطا من الخلود](١٢) .



محمد ناجي

محمد ناجي - الصياد والطفل





أحمد صبري ـ الراهبة

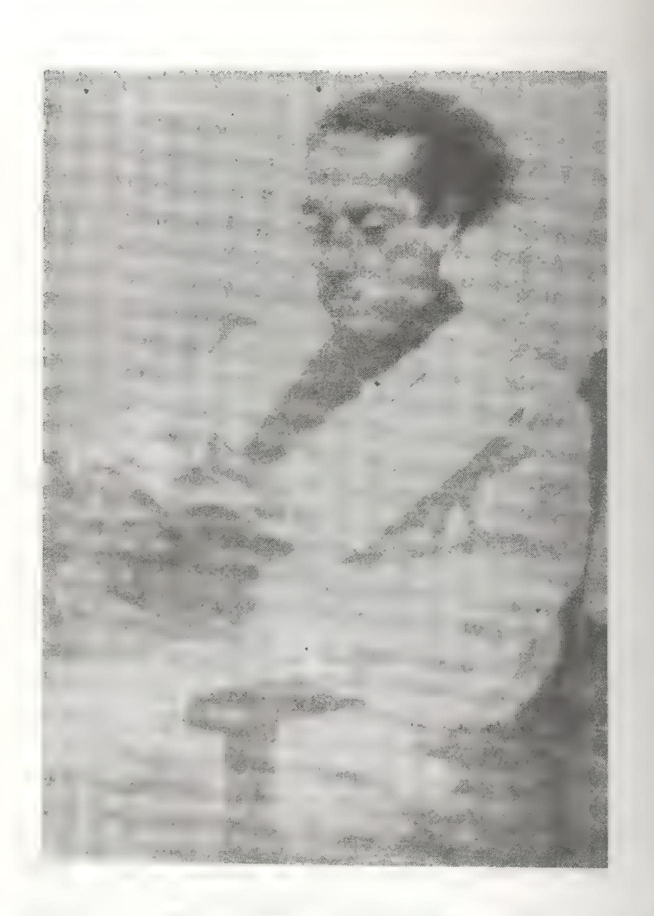
« أحمد صبري » ١٨٨٩ ـ ١٩٥٥ م

مثل الفنان (أحمد صبري) الاتجاه الواقعي الكلاسيكي في مرحلته (جيل) الرواد الاوائل ، واشتهر كرسام للوجوه ، وجوه الاصدقاء من فنانين ، وأدباء ، ووجوه العائلة والوسط المحيط به ، واعتبر رائدا في كلاسيكيته ، وفي صنعته الكبيرة وامكاناته الاكاديمية وبراعته في محاكاة الاشياء ، ومطابقة الاشكال ، والعناصر المرسومة مع أصلها في الواقع عبر مبدأ المماثلة والمطابقة ، لكن بتحقيق كلاسيكي مثل بداياته الاولى التي حققت له شهرة واسعة على صعيد محلي وعالمي وصولا الى واقعية على صلة بما هو انطباعي ـ تارة ـ ورومانسي ـ تارة أخرى ـ ، وكان بين الفترة والاخرى يحن الى بداياته (الكلاسيكية) ليقدم موضوعاته المحلية بأسلوب يقترب فيه من تجارب كبار الفنانين الكلاسيكيين في عصره .

كانت حياة (أحمد صبري) مشحونة بالمعاناة والضيق والصراع ، عصفت تصاريف القدر ببواكيرها ، وأحاطتها المتاعب والاحقاد في مسارها ، وختمت المأساة على نهايتها .

لم يكد يستقبل الحياة في سنة (١٨٨٩) بحي الجمالية بالقاهرة حتى فقد أمه في الثانية من عمره ، وفقد أباه وهو في سن الثامنة وعاش حياة قلقة في بيت جده ، وبيوت أعمامه ، في أحياء القاهرة القديمة ، وصبغت هذه الظروف نفسيته بالحزن ، واشاعت فيها هواجس القلق والانطواء عن الناس ، وعندما فتحت مدرسة الفنون الجميلة ابوابها في سنة ١٩٠٨ ، لم يدخلها في بدء افتتاحها مثل أقرانه من الجيل الاول ؛ ولكن التحاقه بها جاء متأخرا سنتين عن أفراد جيله ، وزودته المدرسة بحصيلة أكاديمية ورومانتيكية وتأثرية ، وبعد تخرجه عمل مدرسا بمدرسة (مصطفى كامل) الابتدائية الاهلية ، ولكنه ضاق بمجالها المغلق ـ على حد تعبير الناقد (بدر الدين ابو غازي) ـ ، فتركها ، وافتتح مرسما متواضعا بجوار المحطة ، وقنع بالعيش من بيع لوحاته لقلة من الافراد بدأت تقبل على اقتنائها .

في سنة (١٩١٩) م سافر الى (باريس) في مغامرة لا تعينه فيها غير مدخراته الضئيلة ، وهناك لقي (مختار) حين كان يعد نموذج تمثاله (نهضة مصر) ، ويرتقب افتتاح صالون باريس الاول بعد الحرب الكبرى ليعرضه فيه ، وفتح له لقاء مختار آفاقا من الامل ، فهو قد حدثه عن المستقبل الذي ينتظر الفنان المصري، وعن رحلة طويلة نحو الافق الجديد ، وعن وجوب الاحتمال رقم مشقة الطريق ، وصحبه معه الى اكاديمية (شوميير) حيث كان المثال (بورديل) يلقي تعاليمه ، والى اكاديمية (جوليان) واطلعه على قلب الحياة الفنية في (باريس) ، وشهد (صبري) الحفاوة التي استقبل بها تمثال (مختار) من (سعد زغلول) ورجال الوفد عند قدومهم الى باريس للدعوة للقضية المصرية، كما لمس تقدير نقاد الفن العالميين للعمل المصري الكبير، وشهادات الجدارة التي نالها ، فأيقظ ذلك حماسة ، ودفع عنه اليأس ، وعاد (صبري) من رحلة باريس مشرق الامل ليصطدم مرة اخرى بقتامة الجو الذي كان يعيش فيه الفنان المصري ، فبين تقدير أهل الفن في باريس واغفالهم في القاهرة ، تجرع (صبري) مرة اخرى مرارة الحسرات ، وقنع بالوظيفة التي اتسعت له ، وظيفة رسام للحشرات بوزارة الزراعة في سنة (١٩٢٣) م وعرف (صبري) في مصر مجموعة من رجال الفكر المثقفين ، وارتبط (بالعقاد) بأواصر صداقة سمت بمعنوياته ، وعاش حياته ، حياة الموظف الذي يسجل في رسم الحشرات براعته ، وحياة الفنان الذي ينطلق الى مرسمه في المساء ، ويقنع في وحدته بتصوير نماذج من الطبيعة الصامته ، ووجوه بعض المحيطين به .. (١٣) كان (صبري) أستاذا لعدة اجيال تتلمذوا على يديه وعلى تلامذته من بعده ، كان رائدا للصورة الشخصية ، اخذ من التأثيرية صفاء الوانها ، ومن الكلاسيكية جمالياتها ، ومن الواقعية صدقها ، ومن الفن المصري القديم شموخه ، واذا جازلنا ان نسمي فنه بفن (الصالونات) فلأنه يعكس سمات الاناقة التي تتجلى بصفة خاصة في صور المراة التي كان يبرز أنوثتها في غير ابتذال أو اسفاف ، ولا يستطيع احد أن ينكر ان مصر هي اسبق الحضارات التي تسجل الصورة الشخصية (على حد تعبير الفنان حسين بيكار) ، ولم يكن (صبري) اذن خارجا على التقاليد المصرية ، عندما استهوته الصورة الشخصية ، واستحوذت على معظم اهتمامه وانتاجه ، فقد كان مغرما بتصوير الاشخاص والغوص في أعماقهم ، والبحث عن شخصياتهم في متاهات الانفعالات المتغيرة ، ولعل انجح الصور الشخصية التي ابدعها في حياته هي صور أحد اصدقائه الحميمين من الجنسين ، لان ارتباطه الشديد بهم يتيح له معرفة اكثر من الداخل ،



أحمد صبري - توفيق الحكيم

أحمد صبري - وجه



فيكون بالتالي تمثيله لهم أصدق ، ولاشك أن أروع ما انتجه (صبري) في هذا المجال هو صور (زوجتيه) الفرنسية ، والمصرية ، اللتين استطاع ان يبرز شخصيتهما ، من خلال دراساته المتعددة ، **ولقد اتاح له التصاقه بهما الغوص في داخل الداخل ،واستخراج غير المرئي من المرئي ، ومزجه بلمساته البارعة وألوانه المرهفه ، وللفنان (احمد صبري) وقفات طويلة امام (الموديل) تدعوه حاسة لمسية غاية في الرهافة الى الاتقان بريشته اللماحه ، وكانما تجمعت حواسه جميعا في أطراف ريشته حتى يكاد يرى ويسمع ويشم ويذوق بها ملامس الأشياء وكثيراً ما كان يقوم برسم المسودات الصغيرة قبل البدء في تنفيذ لوحاته ، وعلى الرغم من انه يصور داخل المراسم المغلقة ، الا انه كان يتعمد اغراق لوحاته بالضوء النقي الساطع، الذي يصافح نماذجه ويظهرها ، ابهى حالات تالقها ، وكان يتعمد عدم الاستسلام للظلال القاتمة فيلجأ الى تطهير مسطحاته من المطبات الظلية المفاجئة ، التي تخلخل صلابتها ، او تعطل انسيابها ، واحاطة نماذجه بخلفيات فاتحة اقرب الى البياض ، على عكس ما هو مالوف في خلفيات التصوير الاوربي ، ولا شك ان هذا الوضوح هو المعادل للمناخ المصري الذي يغمره الضوء في جميع فصول السنة ، كما انه أيضاً مرادف لصراحته الشديدة التي كان يتسم بها (صبري) الفنان(١٤) .**

ومن جهتنا نقول ان توجه (احمد صبري) لتصوير الوجوه يرجع الى أسباب متعددة ، فحين أراد السفر الى باريس على نفقته الخاصة ، ظل لسنوات يعمل ويدخر بعض النقود لتغطية تكاليف السفر ، ولم يكن أمامه الا تصوير القلة من الشريحة الاجتماعية التي تفخر بصورها الشخصية من سيدات (مجتمع) وزوجات وبنات من يرغب تصويرهم ، وهو قادر على دفع أجرة الفنان ، وفي مرحلة سادها الفقر الشديد والاستعمار والجهل الى جانب قلة من الاثرياء ، وفي تصوير (صبري) لهذه الشريحة كان يعمل على تجميل الوجوه التي يصورها ، ويضفي عليها طابعاً كلاسيكياً من حيث البناء وانطباعياً من حيث اللون ، ويصل في النتيجة الى تحقيق (رومانسي) . كان يصور هذه الوجوه بمنتهى الدقة والتفصيل مؤكدا على جمالية الوجه والأزياء من جهة ، وجمالية الألوان المشرقة من جهة أخرى ، الا انه حين صور الاصدقاء من الأدباء والفنانين وغيرهم ابتعد من هذه الكلاسيكية ، وعن التفاصيل الدقيقة ، واعطى لنفسه حرية التصرف من اللمسات اللونية التي جاءت أقرب الى الانطباعية ، الى جانب محاوته الكشف عن داخل الشخصية



أحمد صبري - عزّة ابنة الفنان

وجوهرها ، كما في لوحاته [توفيق الحكيم ، عباس العقاد ، محمود مختار ـ عازف العود] وهذه اللوحات تختلف من حيث المعالجة والجمالية عن لوحات أخرى مثل (السيدة والمروحة ، درس البيانو ، بورتريه سيدة ، امراة تجلس بعد المطالعة ، سلسلة بورتريهات لسيدات) ومع ذلك لم يقف (أحمد صبري) عند حدود تصوير الخاصة ، وتصوير الاصدقاء ، فثمة بورتريهات ومشاهد لعامة الناس مثل (بورتريه المعلم بائعة الجوافة والراهبة) وهكذا تنوعت مصادر (أحمد صبري) في تصويره وتأكيده على الوجوه الشخصية ، وصولا الى الكشف عن حالات ومضامين متنوعة ، وجماليات مختلفة ، والى جانب كل ذلك ، برع في تصوير المناظر الخلوية رغم ندرتها ، واعطاها كل ما يملك من رقة وشفافية ورهافة حس .

وتختتم حياة (صبري) في العمل الحكومي ليفرغ بعدها لفنه ، ولكن ضآلة معاشه وظروفه العائلية والصحية تعكر صفو حياته وتلجئه في أخريات أيامه الى ان يبيع لوحاته باليانصيب ليدبر المال اللازم لعلاج عينيه ، فان هذا الفنان الهائم بالنور والالوان تابى الحياة الا ان تحيط خاتمتة بمأساة تكتمل حين يفقد البصر ، وتنتهي عند هذا الختام الحزين حياة عاشها للفن والجمال ، على حد تعبير الناقد (بدر الدين أبو غازي) ، رغم ضرورة الصراع الداخلي في نفسه ، تنتهي في التاسع من آذار عام (١٩٥٥) خالفة عملا يرى فيه العقاد أنه [الاثر الصالح الباقي في فن التصوير المصري] .

«راغب عياد» ١٨٩٢ م

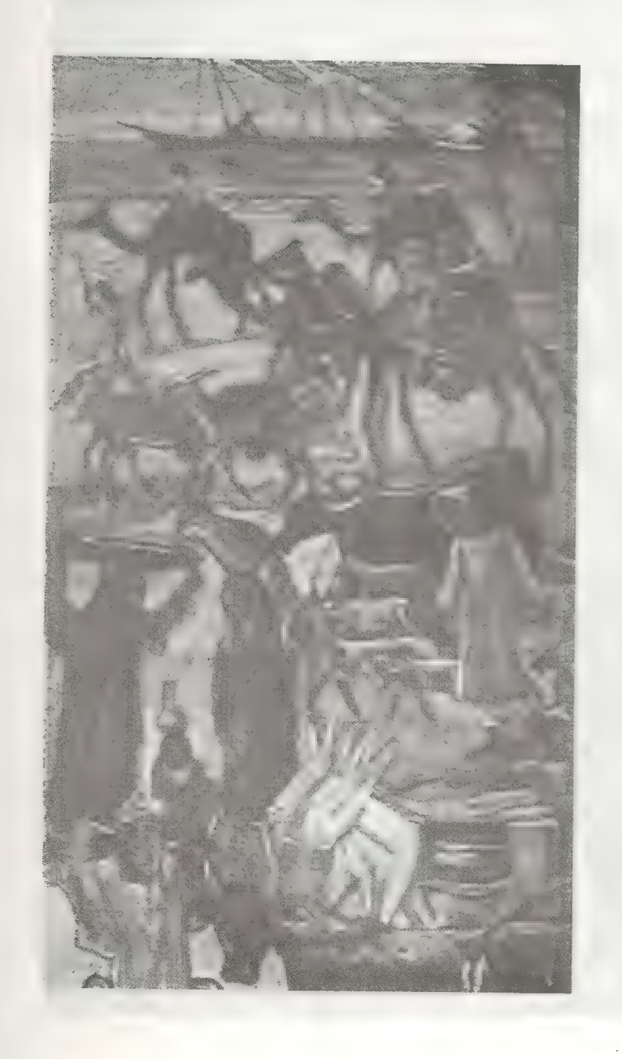
يقف « راغب عياد » بجدارة ضمن جيل الرواد الاوائل ، وتكمن جدارته ليس فقط في كونه من اوائل الذين وضعوا الاسس الاولى لبناء حركة شعبية تشكيلية مصرية معاصرة فحسب ، بل في تميزه ضمن اتجاه جمالي محدد ، واذا كان (محمود مختار) قد مثل ما هو تراثي ، واعتبر (يوسف كامل) رائداً للانطباعية ، و « أحمد صبري » مثلا للكلاسيكية ، و (محمد ناجي) رائداً للجداريات ، فان (راغب عياد) كان الممثل والرائد الاول للاتجاه (التعبيري) ضمن تجارب جيله ، وكان أيضاً أول دفعة دخلت مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة عام ١٩٠٨ ، وبذلك عايش وعاصر الرواد الكبار أمثال [محمود مختار ، يوسف كامل ، أحمد صبري ، محمود سعيد] وكان واحداً منهم ، وهكذا ساهم هؤلاء (الرواد) في تأسيس مختلف الاتجاهات الجميلة التراثية والوافدة ، مؤكدين على واقعهم من منظور البيئة ، الارض ، والانسان ، والعمارة ، يقول الناقد : عز الدين نجيب : [يعد راغب عياد ركنا في البناء الثقافي القومي في مصر ، وعلامة في نهضتنا الفنية الحديثة ، وجزءاً من حركة البعث الشاملة في الأدب والفن والفكرة ، التي شهدتها مصر على أيدي جيل الرواد مثل (طه حسين) و (الحكيم) و (المازني) و (العقاد) و (سيد درويش) و (مختار) و (محمود سعيد)] .

وقد بدأ (راغب عياد) يطرق طرقاته الاولى في الحركة الفنية بجراة ، من خلال اسلوبه الجديد المتميز في فن التصوير الزيتي ، في وقت كان فيه المجتمع المصري في بداية رحلة الخروج من ظلمات القرون الوسطى ، مع نشاة الجامعة الاهلية ، ومحاورات (محمد عبده) ومعارك (قاسم أمين) و (لطفي السيد) ومع الشموع الاولى للمسرح الغنائي والدرامي .

غير ان كل ذلك كان يمكن ان يلقى استجابات جماهيرية ، بدرجات متفاوتة ما عدا الفن التشكيلي ، الذي كان لغة غريبة على ادراك الناس في ذلك الوقت ، الا انا كان من نوع الصور الشخصية (البورترية) ، الذي كان يجد مكانا فسيحا له في قصور (الاقطاعيين) او من نوع المناظر الطبيعية التي تنافس الكاميرا في محاكاة الطبيعة ، وكان يشغل (راغب عياد) العثور على (الروح المصرية) خلف ركام العلاقات الاجتماعية ، وانماط الحياة اليومية ، وكان تحديا للذوق الجمالي في ذلك الوقت ان ينبذ فنان الفن الاكاديمي السائد شكلا ومضمونا ، ويتجه كما فعل (عياد) الى تصوير



راغب عيّاد -



راغب عيّاد

راغب عياد - طاحونة الماء

راغب عياد - الحراثة



راغب عياد - من الحياة الشعبية .

الطبقات الشعبية الدنيا في كفاحها اليومي ، وافراحها وهمومها ، في الاجواء الريفية ، مع الفلاحين في الحقول والاسواق ، قوافل الماشية ، رواد المقاهي الشعبية ، رقصة الخيل ، زحام الموالد ، حياة الاديرة ، كل هذا بمعالجة جريئة ذات خطوط حرة ، والوان صريحة وبعد عن الزخرفة والسجع التشكيلي .

وعن الجو الرومانسي الذي يتغنى - في سذاجة - بجمال مصر ، فالناس - وهم محور لوحاته - في حركة دائمة ، والحركة هي العمل أو الرقص ، أو الاحتفالات الدينية أو الدنيوية ، ان فردوسه هو الارض ، ويتابع الناقد عز الدين نجيب قوله : « يتميز فن « راغب عياد » بحس ساخر ، في تصويره لتلك الحياة بطرافتها وحرارتها معا ، مما يذكرنا باعمال (دومييه) ، ونجد هنا التشابه واضحا في تصويرهما للحيوانات : (حصان دون كيشوت العجوز) و (حمار تابعه سرفانتس) و (عند دومييه) و (قوافل الجمال والحمير ، والجاموس الطيبة المغلوبة على امرها ، المسكينة والصابرة والبلهاء والحرونة عند عياد) .

وقد استفاد كثيرا من اسلوب الفن الفرعوني ، خاصة في الاستعاضة عن البعد الثالث في اللوحة بتتابع الاشكال (آدمية) او (حيوانية) ويخلق بعدا ثالثا من نوع آخر ، كانه بعد في الزمان وليس في المكان ، وهو ما يعبر به الفنان عن فكرة الخلود .

واستفاد كذلك من الفن القبطي ، وخاصة الالوان التي تشبه الوان الجبل المحترقة ، والخطوط القائمة التي تحدد الاشكال ، وتعبيرات الوجوه الهادئة ، ويبدو تاثره بهذا الفن قويا في رحلة تامل تشبه الصلاة ، ويبدو في هذه الاعمال اهتمامه الخاص بمباني الاديرة البيضاء ، التي جعلها تنطلق بالخشوع والصفاء وتعبر



راغب عياد - في السوق



راغب عياد - تحت شعبي

عن اتصال الانسان بالمطلق ، فكأنه يحاول (انسنة) الحوائط والظلال ، ويصل بها الى اعلى مراتب الشعر .

ويصل الناقد الدكتور (نعيم عطية) الى حقيقة مفادها [أن اول ما يستوقفنا في أعمال (راغب عياد) هو التبسيط والاقتصاد الشديد في الوسائل المستخدمة ، فهو بأقل الخطوط وابسط الخامات ، مثل الاحبار العادية الزرقاء والخضراء والحمراء والالوان المائية والباستيل ، قادر على بناء أعمال ،

وان تكلمت بلغة أولاد البلد فهي قوية التعبير ، وتعطينا لوحات (راغب عياد) في مجموعها انطباعا بأنه يرسم أكثر مما يصور ، وانه يشترك في هذه الخصيصة مع مصور آخر يقترب منه في بعض النواحي ايضا هو المصور الفرنسي رسام الكاريكاتير الكبير (هونوريه دومييه) ١٨٠٨ م ـ ١٨٧٩ م ، الذي تبدو لوحاته كما كانت قد شيدت بغصن يابس غمس في آنية الالوان ، لكن الى اين يقودك راغب عياد ؟ منذ بدايات حياتنا الفنية ، و (راغب عياد يقودنا بشكل او بآخر الى « قوميتنا » ، الى (الحياة الشعبية) ، ولا ينسى عشاق الفن المصريون اعماله الشعبية الفريدة ، مثل (المقهى الاسواني انتاج عام ١٩٣٣) و (سوق الحمير) و (الزار السوداني) ، ١٩٣٧ م ، وكلها من مقتنيات متحف الفن الحديث بالقاهرة ، من حيث الزار والاسواق والمقاهي والحقول والحمامات الشعبية والموالد والافراح والاديرة المنتشرة في صعيد مصر ودلتا وصحاريها شيد (راغب عياد) صرحا فنيا جعله بين الرعيل الاول من فنانى مصر ، صوتا متفردا ، حنجرة خشنة حقا ولكنها عامرة بدفء الحياة وصخبها(١٥) .

على صعيد الاتجاه التعبيري الذي اشرت اليه في مطلع حديثي عن (راغب عياد) الفنان الذي اعتبرته رائدا ، بل الرائد الاول للتعبيرية ، يؤكد الناقد الدكتور (نعيم عطية) ما وصلت اليه حين قال : [في ذلك الوقت الذي بدأ فيه (راغب عياد) يكشف عن قدراته الابداعية في بيئته المحلية والقومية ، كانت (الانطباعية) التي تعديت الآن بكثير هي اجرأ الاساليب ، حتى أن المصور المصري الذي كان يقدم على الانطباعية كان يعد جريئا متهورا ، ويعرض سمعته الفنية ايضا للخطر ، واذا (براغب عياد) يخطو خطوة ابعد فيكون اكثر تهورا من المتهورين ، وجسورا اكثر من كل الجسورين ، فقد انطلق بعد دراساته الاكاديمية والانطباعية الاولى الى (التعبيرية) ، ويمكننا أن نقول بحق أن (راغب عياد) « **اول التعبيريين في مصر ، وحتى يدرك القارىء العادي قيمة التعبيرية واهميتها التاريخية يكفي ان يعرف ان (التعبيرية) قد انطوت على (شحنة انسانية اكبر) من مجرد الاكاديمية والانطباعية ، فهي قد اولت المضمون اهتماما اكبر من الصنعة والشكل ، وازدادت التصاقا باوحال الحياة اليومية مؤثرة اياها على حرير الصالونات المطرز ، وعلى بروتوكولات الحاشية ومراسمها ، ولقد كانت نقطة فخار (لراغب عياد) ان رأى تأثيره المباشر على مصوري الاربعينات فهو رائد بحق فتح الطريق ، من بعده للتيار المتدفق بالحياة في البيئة المصرية ، واننا لنعتقد انه لو لم تكن فرشاة (راغب عياد) الجريئة ونظرته الحادة النفاذة الساحرة لما امكن لفنانين لاحقين مثل (ندا) و (الجزار) ان يظهروا ويزدهروا على تربة ممهدة محروثة(١٦) .**

وهكذا مثل (راغب عياد) (الاتجاه التعبيري) خير تمثيل وكان رائدا حقيقيا له ، تماما ، كما تميز الرواد المعاصرين له باتجاهاتهم على اختلاف جمالياتها ومصادرها .

مما تقدم نكتشف أن جيل الرواد الاوائل في الحركة التشكيلية المصرية قد فتح الباب على مصراعيه أمام مختلف الاساليب والاتجاهات الفنية ، التراثية والمعاصرة وكان جيل رائدا بكل معنى الكلمة .

هوامش :

(١) و (٥) الفن المعاصر في مصر : تأليف حامد سعيد ، اصدار وزارة الثقافة المصرية عام ١٩٦٤ م .

(٢) العيد الماسي لاول كلية للفنون الجميلة في الوطن العربي ، صبحي الشاروني ، مجلة الدوحة القطرية ـ أيار ـ عام ١٩٨٤ م .

(٣) و (٤) ثورة الفن التشكيلي ، تأليف : محمد عزت مصطفى ، اصدار دار الكاتب العربي بالقاهرة عام ١٩٦٦ م .

(٦) لقاء مع الناقد بدر الدين ابو غازي اجراه « خليل صفية » ، مجلة المعرفة السورية « وزارة الثقافة » ، العدد ١٦٨ تموز عام ١٩٧٥ م .

(٧) و (٩) و (١٢) فنانو الاسكندرية ، تأليف : فكري بطرس ، اصدار الدار القومية للطباعة والنشر عام ١٩٦٤ .

(٨) « محمود سعيد » تأليف الناقد بدر الدين ابو غازي ، اصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام ١٩٧٢ م .

(١٠) و (١١) ناجي وروح العصر « بدر الدين ابو غازي » ، المجلة المصرية ، العدد ١٤٠ ـ آب عام ١٩٦٨ .

(١٣) أحمد صبري فنان عصر وأستاذ جيل « بدر الدين ابو غازي » مجلة الهلال .

(١٤) أحمد صبري فنان متمرد . « حسين بيكار » ، مجلة الدوحة ، العدد ٨٩ ـ أيار عام ١٩٨٣ .

(١٥) و (١٦) كتاب العين العاشقة ، تأليف : د. نعيم عطية ، اصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام ١٩٧٦ م .

(١٧) تحدثت في هذا المقال عن الفنانين الرواد الذين ولدوا في القرن التاسع عشر .

الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية

عبدالرحمن السليمان

تعتبر التجربة التشكيلية في المملكة العربية السعودية واحدة من التجارب التشكيلية العربية الشابة ، الطموحة ، يتضح ذلك من خلال نشاط المعارض الفنية التشكيلية التي تقام لكافة المستويات ، وفي كافة مناطق البلاد ، وكذلك من اعداد الفنانين التي تتنامى وتحاول ان تختط طريقها الفني وتثبت حضورها على مستوى الساحة المحلية وحتى العربية.

وخلال سنوات تربو على الثلاثين شهدت الساحة التشكيلية نموا ملحوظا منذ اقامة أول معرض للتربية الفنية عام (١٩٥٨) الى أن اقام (عبد الحليم رضوي) أولى معارضه في جدة عام (١٩٦٤) ثم (محمد السليم) الذي أقام أولى معارضه عام (١٩٦٧) الى أن بدات حركة المعارض التشكيلية تأخذ شكلا تنظيميا جماعيا اكثر ملاءمة وتطورا .

ومع البدايات كان الفنان يهتم بتصوير الواقع ، رسم الطبيعة بكل معطياتها ، ذلك ان ارض المملكة غنية وثرية بالمشاهد والمناظر المتنوعة الجميلة ، في البر أو على السواحل أو الارياف وعلى سفوح الجبال .

لقد اغرى ذلك الفنان فاصبحت لوحته تمثل بيئته بشكلها المباشر بادىء الامر ، رسم الفنان في المنطقة الشرقية الريف بنخيله ، وبيوته التقليدية الطينية ، وعادات اهل هذه المنطقة ، كما رسم البحر ومراكب الصيادين .

وفي المنطقة الوسطى كان الفنان يرسم الصحراء بقساوتها وشدة قيضها وحرارتها ، رسم المنزل الطيني ، الخيمة ، بيت الشعر ، ترحال البدو من مكان الى آخر بحثا عن الكلأ ومناطق الرعي ، الصحراء في فصل الربيع ، لقد اثار الفنان الكثير من المعطيات الطبيعية للمنطقة التي يعيش فيها فرسمها ورسم بعضا من الحياة الاجتماعية .

وفي المنطقة الغربية كان الشبه قائما في استلهام الفنان ماحوله من مشاهد فقد رسم الرواشين ، المنازل القديمة ذات الزخارف الجميلة ، مواسم الحج وزحمة ضيوف الرحمن (الحجاج) ، الطواف حول الكعبة ، المسجد النبوي في المدينة المنورة حياة البحر والمظاهر الحياتية المختلفة .

لقد رسم الفنان تلك المظاهر بمباشرة وعفوية صادقة ، فهي البداية ، وهي هكذا كل البدايات لدى اغلب الفنانين .

لقد ظهر هذا الاهتمام في أعمال الفنانين محمد السليم ، سعد العبيد ، صفية بن زقر ، عبد الحليم رضوي ، محمد الصندل ، عبد الحميد البقشي ، ضياء عزيز وغيرهم ، فهذا الاستئثار برسم الواقع والبيئة والمشهد الطبيعي كان شكلا طبيعيا لبداية كثير من فناني المملكة.



علي الرزيزاء

وفي الوقت الذي لم يكن للمعارض بشكلها الجماعي ذلك الحيز من الاهتمام ، كانت المراكز الصيفية التي تشرف عليها ادارات التعليم بوزارة المعارف ، وكذلك اقسام رعاية الشباب في كافة مناطق المملكة تقوم بدور في تبني اقامة المعارض والاهتمام بها سنويا ، وان كان الشكل العام للمعارض مدرسيا ، لكنها مع ذلك كانت النواة والاساس لارسال البعثات الى خارج البلاد لدراسة الفن والتربية الفنية .

اتبعت (عبد الحليم رضوي) و (محمد الصقعبي) و (محمد السليم) و (علي الرزايزا) و (سعد المسعري) و (بكر شيخون) و (سعود العيدي) و (احمد فلمبان) و (فيصل سمرة) و (عبد الله نواوي) و (محمد الاعجم) و (عبد الله مرزوق) و (فؤاد مغربل) كما درست الفن خارج البلاد (منيره موصلي) و (نبيلة البسام) ... وغيرهم .

كانت بداية السبعينات فترة ظهور حقيقي وواضح للفن التشكيلي في المملكة في شكله الجماعي الاكثر تنظيما ، وقد سبقت ذلك محاولات فردية من بعض الفنانين باقامة معارض خاصة وفردية خلال الستينات .

ففي جدة كان لمركز الفنون الجميلة نشاطه ،حيث اقيمت معارض فردية وجماعية لفنانين من (المنطقة الغربية) ، فكان ضمن من عرض آنذاك بالمركز رضوى ، بكر شيخون ، ضياء عزيز ، طه صبان ، علي الغامدي وآخرين .

وأقام شيخون (١٩٧٠) معرضا ثنائيا في مقر النادي الاهلي بجدة واقامت (منيرة موصلي) مع (صفية بن زقر) ١٩٧٢ معرضا ثنائيا في جدة أيضا .

وكان أن أقيم (١٩٦٦) معرض جماعي بجامعة الملك عبد العزيز بجدة شارك فيه عدد من المواهب

(عبد الرحمن السليمان) و (علي الدوسري) ثم معرض آخر بجامعة الملك فهد للبترول والمعادن بالظهران (١٩٧٢) ، وكان وكان ضمن العارضين (عبد الله مرزوق) و (علي الدوسري) و (احمد المغلوث) ، ثم أقام (عبد الله مرزوق) و (عبد المجيد الجاروف) معرضا ثنائيا في نفس الجامعة بعد ذلك .

وفيما بعد بدأت الرئاسة العامة لرعاية الشباب بتنظيم العمل التشكيلي في شكل جماعي ، وكان لذلك أثره في بروز الفن التشكيلي في البلاد واتخذ شكل المعارض مسميات كما هي (معارض المسابقات) و (المعارض العامة للمقتنيات) ومعارض المناطق و (معارض الفن السعودي المعاصر) ، اضافة لمعارض اخرى اقيمت تحت مسميات كما هو معرض من وحي البيئة ، معرض كبار الفنانين ، معرض شباب الشرقية وغيرها من المعارض التي نظمتها الرئاسة .

كل هذا وغيره جعل من الفنان يتجه الى تقديم مايمكن ان يعبر عن رايه ووجهة نظره بشكلها المباشر أو اللامباشر ، وظهرت بعد المعارض الاولى تجارب ناضجة الى حد ما ، وتصاعد مستوى المواهب لتحتل مكانة في واقع التشكيل المحلي ، وكانت أغلب المشاركات خاصة المركزية يشترط لها عدم التقليد أو المحاكاة ، المعاصرة .

لقد رأى عدد من الفنانين في الموروث رافدا يستلهم منه الكثير من العطاء المجدد ، واستطاعت فئة منهم



عبد الحليم رضوي

عبد الله الشيخ



الناشئة آنذاك .

وفي (المنطقة الوسطى) وعلى وجه التحديد في في العاصمة (الرياض) كان للاندية دور في اقامة المعارض حيث عرض (السليم) مع اواخر الستينات في (نادي النصر الرياضي) بشكل فردي ، ثم (سعد العبيد) في نادي (الشباب) منذ (١٩٧١) ، (محمد المنيف) وكذلك (محمد الرصيص) ١٩٧٢ ، ثم المعرض الخاص لمنيرة موصلي ١٩٧٣ ، ويمكن الاشارة للمعرض الجماعي الذي اقيم في الرياض بالمكتبة المركزية عام ١٩٦٩ .

وفي المنطقة الشرقية أقيم المعرض الاول بنادي الاتفاق بالدمام (١٩٧١) وكان ضمن العارضين فيه



عبدالله السعيد

الوصول الى صيغ خاصة في هذا الجانب بينما مازالت فئة اخرى مخلصة لاسلوبها المباشر الذي تستسقى فيه معطيات الحياة الاجتماعية والطبيعية .

استمرت عجلة استلهام التراث بشكل بعيد عن المحاكاة والتقليد فكانت تجارب (عبد الله حماس) و (محمد الصعقبي) و (عبد الله الشيخ) و (بكر شيخون) و (سمير الدهام) و (احمد السبت) و (سليمان باجبع) و (علي الرزيزاء) ، اضافة للسليم ورضوي .

وفي جانت آخر هناك تجارب (عبد الحميد البقشي) و (خليل حسن خليل) الذي يتوجه الى اختيار عناصر رمزية يمكن أن تندرج ضمن تعبيرات خاصة أشبه بالسيريالية ، والنزوع الى عالم الاحلام ، ويساير (خليل) نفس التوجه في بعض مراحله الفنية (محمد سيام) الذي كان يوظف عناصر تراثية يحورها ضمن اتجاه خاص .

استلهام الطبيعة والبيئة يتمثل في اعمال (خالد العبدان) و (عبد الله الشلتي) و (علي الصفار) و (عبد العزيز الناجم) (ضياء عزيز) و (عبد الله السعيد) و (فوزيه عبد اللطيف) توجها نحو واقعية اكثر تلقائية ، وتسجل (صفية بن زقر) مظاهر اجتماعية قديمة في منطقة الحجاز بصفة خاصة .

وفي ظل توجهات تبحث للوصول الى صيغ اكثر تطورا وانفتاحا على الاتجاهات الفنية الاحدث نجدذلك واضحا في تجارب (فيصل سمره) و (منيره موصلي)

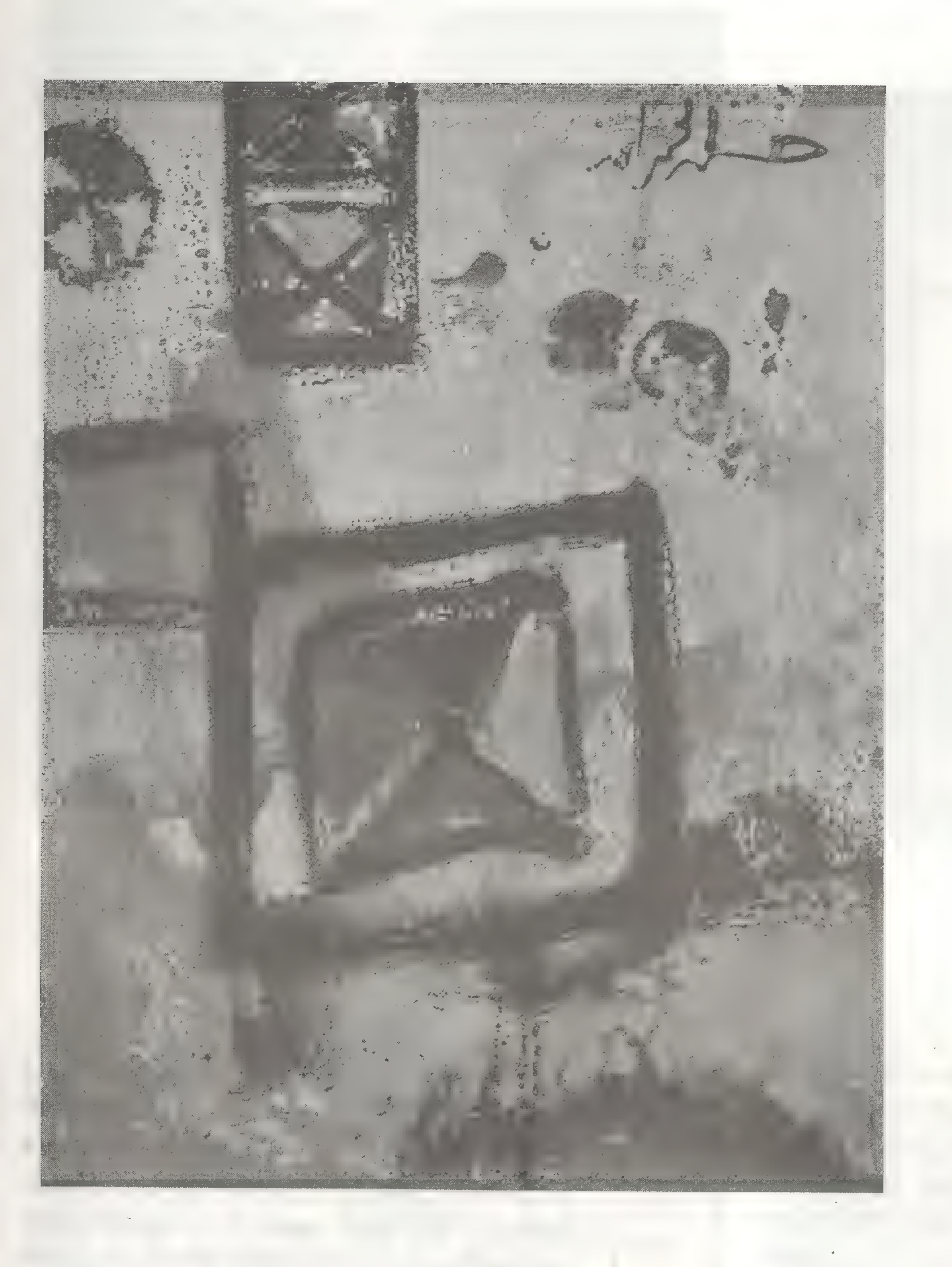
عبدالله الشلتي

أحمد الأعرج





احمد السبت



حسن الحمران

التي تبحث في المضمون ، وفي خامات جديدة متنوعة ، وتناول مواضيع انسانية ، ويتجه (عبد الجبار اليحيا) الى اهتمام بالمضمون ويصل في هذا الاختيار الى اعمال تتميز ببساطتها الشكلية ، كما أن سعد الخليوي يحاول مجاراة التجارب الحديثة واستخدام خامات مختلفة متنوعة .

ويحاول (فهد الربيق) و (فهد الحجيلان) وفي ظل اهتمامهما البحث في خامات ومعالجات خاصة الوصول الى اسلوب يميزهما ، ويتجه (ناصر الموسي) لبحث شكلي في الحرف العربي ، و (سعد المسعري) بمجسماته المستوحاة من البيئة الشعبية في المنطقة الوسطى و (محمد الرصيص) بصيغة المجردة و (تركي الدوسري) بتعبيراته اللونية الحرة الطليقة وانسانياته المعذبة ، و (علي الدوسري) في بحثه بخامات لها ايحاءاتها الشعبية ومجموعة اخرى من الاسماء التي قدمت تجاربها الفنية (علي هديوي) و (عثمان الخزيم) و (سعود القحطاني) و (يوسف جاها) و (حسن عبد المجيد) و (اعتدال عطيوي) و (فؤاد مغربل) و (نوال مصلي) ، (بدريه الناصر) و (منى النزهة) و (عبد الرحمن الحافظ) و (محمد المنيف) و (حسن الحمدان) و (حمزة باجودة) و (محمد الحمد) و (ابراهيم بوقس) و (سمير الدهام) و (رضا معمر) و (خالد العويس) و (ناصر الرفاعي)



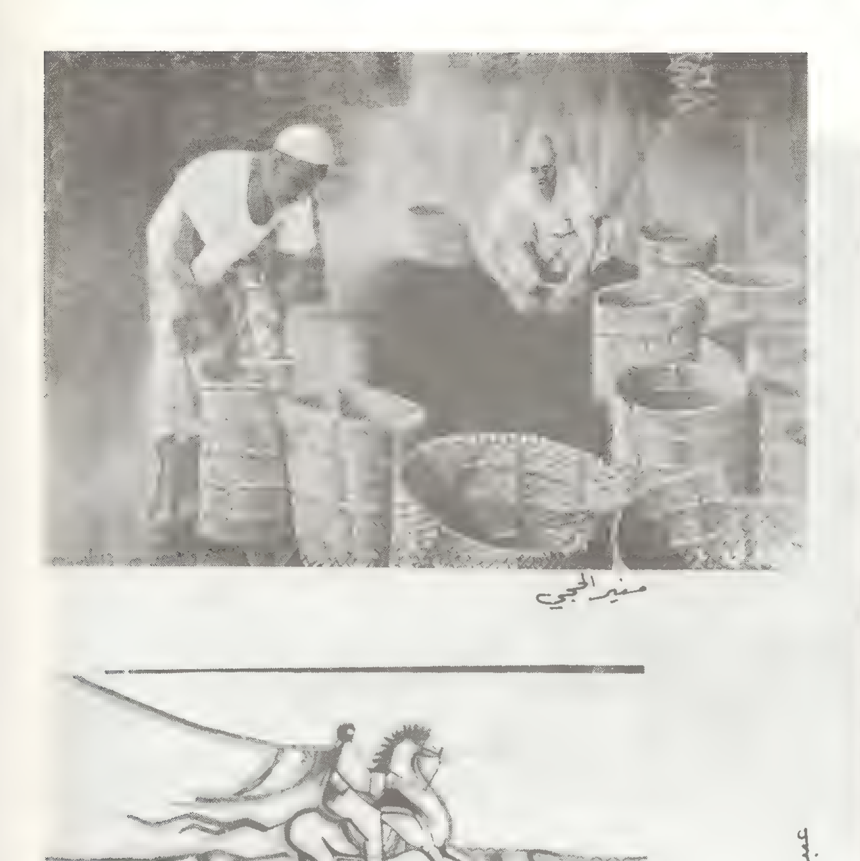
ناصر الموسى

و (ناصر العقيل) و (مفرج عسيري) و (عبد العزيز الماجد) و (يحيى شريفي) و (فيصل المشاري) و (سلطان الزياد) و (منير الحجي) و (صالح خطاب) و (علي الطخيس) و (هادي الخالدي) و (عبده ياسين) و (منصور كردي) و (ابراهيم النفيثر) و (صالح النقيدان) و (سعدون السعدون) و (احمد منشي) و (خالد ججاج) و (عبد العظيم الضامن) و (كمال المعلم) و (حسن حمدان) وآخرين محاولين بجانب البقية من الفنانين رسم خطوط هذه الحركة الشابة الناهضة الساعية الى التميز واثبات الشخصية .

ووسط هذا الزخم من الاسماء والتنوع في الاساليب والاتجاهات ، وهذا الثراء الكمي والنوعي الذي يمنحه الفنان لواقعه التشكيلي لابد من الاشارة الى الاهتمام الذي لقيه هذا الفن على مستوى المؤسسات الحكومية (الرسمية) او على مستوى القطاع الخاص .

الرئاسة العامة لرعاية الشباب وجمعية الثقافة والفنون نظمتا العمل التشكيلي واقامتا المعارض ورصدتا لها المبالغ التي خصصت لطباعة أدلة المعارض و للجوائز التي تمنح للفنانين ولأعمالهم المتفوقة . أو جوائز الاقتناء التي تتم في كل معارض الرئاسة على الأخص .

وكانت دار الفنون السعودية التي انشأها الفنان (محمد السليم) تقوم بدور رائد في استضافة وتنظيم المعارض من داخل وخارج البلاد كما تؤدي (صالة روشان) للفنون بجدة مثل هذا الدور .. وانشئت بعد ذلك عدة قاعات أهلية في (الرياض) و (جدة) واقيمت في أبها (١٩٨٩) قرية (المفتاحة) التشكيلية وتضم مرافق القرية مراسم للفنانين يستضافون بهاخلال موسم الصيف ، وقد تضمنت مرافق القرية صالات عرض وحوانيت للفنون التقليدية ، ويقيم الحرس الوطني السعودي ضمن المهرجان الوطني للتراث والثقافة ، الذي يقام سنويا جناحا للفنون التشكيلية ، ويتولى اصدار بعض المطبوعات والمؤلفات عن الفن التشكيلي في



منير الحجي



عبدالله مرزوق

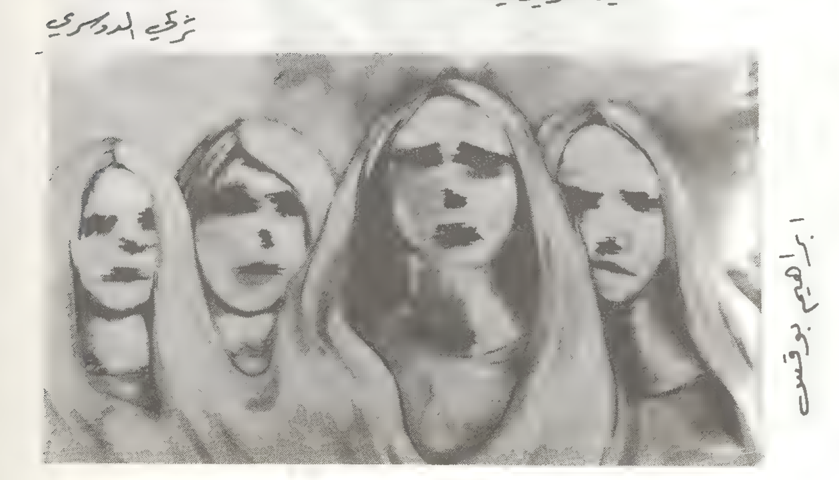
سمير الدهام



علي هويدي

تركي الدوسري





ابراهيم بوقيس

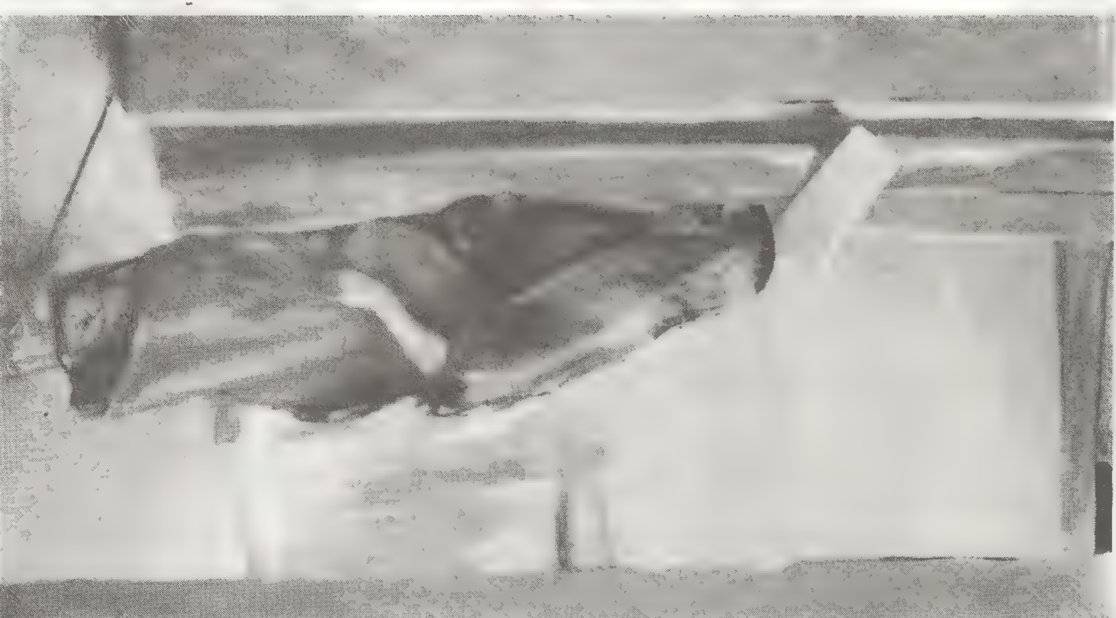


محمد السليم



محمد الصندل





علي الصفا



علي الدوسري

الملكة ، كما تصدر مجلة التربية الفنية عن الجمعية العربية السعودية للتربية الفنية التي انشأتها مجموعة من الدارسين السعوديين المبعوثين للدراسة بالولايات المتحدة الامريكية .

وأقسام التربية الفنية في الكليات والجامعات السعودية تقوم بدور في تأهيل المعلمين لتدريس مادة التربية الفنية ، وسبقها معهد التربية الفنية الذي تخرجت أولى دفعاته منذ عام (١٩٦٨/٩١٣٧) .. وقد دفع هذا المعهد للساحة بعدد كبير من الفنانين ..

ويذكر أن أول معرض للتربية الفنية بالمملكة تحت اشراف وزارة المعارف قد اقيم عام (١٩٥٨) في الطائف ، وقبل ذلك تقرر ادخال وممارسة التربية الفنية كنشاط داخل الحصة الدراسية عام (١٩٥٥) .

وابتداء من ادخال هذه المادة ضمن الخطة الدراسية الى بداية اقامة المعارض ، ثم تبنى الجهات المعنية بالفن التشكيلي الاشراف عليه وتنظيمه فظهور اعداد الفنانين التشكيليين ، يسير الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية خطوت دؤوبة بطموح شبابه

وتطلعاتهم الى آفاق أرحب محاولين التميز والتفرد في تجربتهم الخاصة أو الجماعية في عالم الفن الواسع .

المراجع :

١ ـ احمد دشاش . محمد حاتم . حسين شريف ـ مرشد المعلم في التربية الفنية ـ الناشر : وزارة المعارف . طبعة أولى .

٢ ـ سعد العبيد ـ تقديم دليل معركة المملكة بين الامس واليوم بالقاهرة . الناشر : جمعية الثقافة والفنون ١٩٨٧ .



حميدة سنان

عبدالرحمن الحافظ



تواريخ في مسيرة الفن التشكيلي

بالمملكة العربية السعودية

١٣٧٧ الاعتراف بالتربية الفنية كمادة نشاط داخل الخطة الدراسية .

١٣٧٨ أقيم أول معرض للتربية الفنية بالمملكة ، وعممت مادة التربية الفنية على جميع المراحل الدراسية .

١٣٨٢ بداية تنظيم دورات تدريبية لمدرسي التربية الفنية ، وبداية انشاء المراكز الصيفية .

١٣٨٤ أقام عبد الحليم رضوي أولى معارضه في جدة .

١٣٨٥/١٣٨٦ انشاء معهد التربية الفنية بالرياض .

١٣٨٧/١٣٨٨ تخرج أولى دفعات معهد التربية الفنية « ١٨ خريجا » .

١٣٨٧ اقام محمد السليم أولى معارضه في الرياض .

١٣٨٨ افتتاح مركز الفنون الجميلة بجده .

١٣٨٩ افتتاح أول معرض جماعي لأندية وفناني المملكة بالرياض .

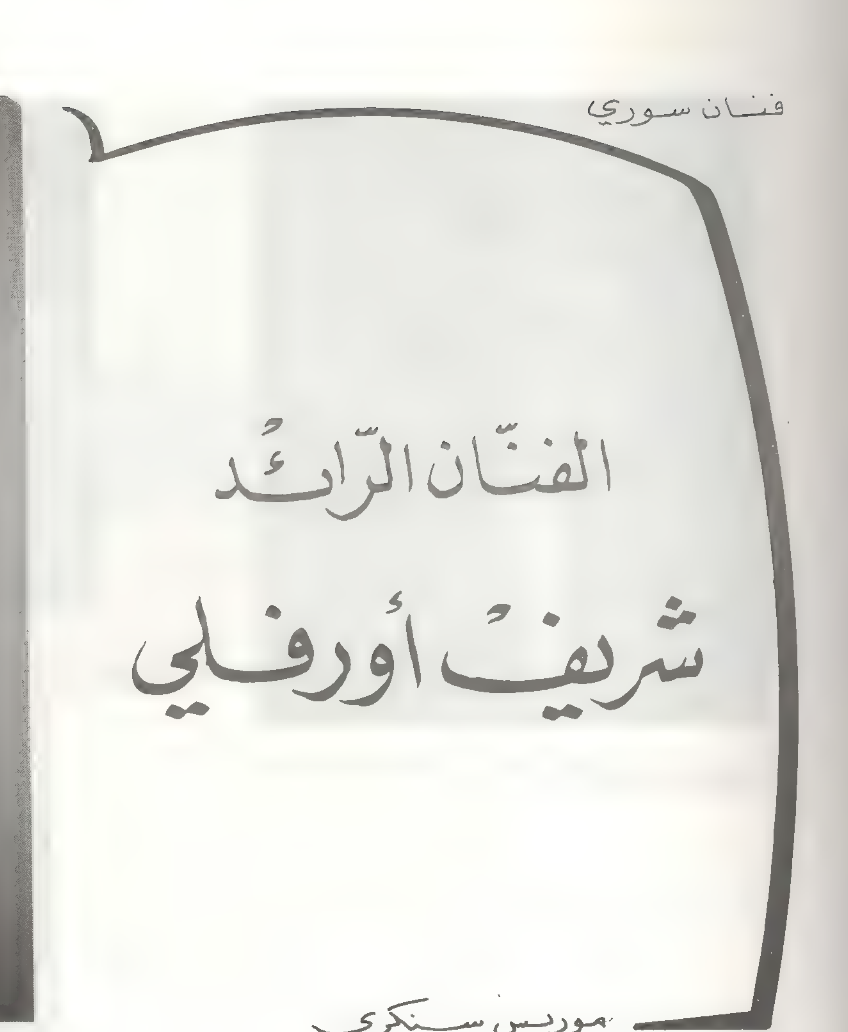
١٢٩٣ قيام الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون

١٣٩٥ التخطيط وافتتاح قسم التربية الفنية بكلية التربية بجامعة الملك سعود بالرياض .

١٣٩٨ افتتاح المعرض الجماعي الأول لفناني المملكة نظمته جمعية الثقافة والفنون بالرياض .

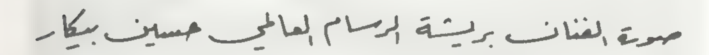
١٤٠١ افتتاح المعرض الجماعي الأول بصالة العرض العالمية التابعة لدار الفنون السعودية بالرياض . ـ

١٤١٠ افتتاح قرية المفتاحة التشكيلية بأبها .



الفنان الرائد
شريف أورفلي

موريس سنكري



صورة الفنان بريشة الرسام العالمي حسين بيكار

كما يستل النور سيفه من عتمة غمده ، مشرقا على اخضرار الارض وزرقة السماء وطيبة الناس ، يستل الزمن واحدا من هؤلاء الطيبين ، ليسجل ... بذبذبات الضوء تماهيات الكون والبيئة ، ويمسح بالازرق النبيل مسامات لحمة الحياة الهانئة على ضفاف العاصي ، حيث تفتحت كالحلم صدفة تخيلاته الملونة ، وترعرعت شطحاته البصرية والبصيرية ، في ازرق مائه البلسم ، ونورانية الوانه ، وفي انكسارات الضوء على جدران البيوت التي انتصبت بأمان على شاطئيه ، متشربة كل النور المنبعث من هذا الجو الاثيري المليء بحب المغامرة ، ودخول الاصعب والاجدى .

تعود الذاكرة بشريف أورفلي [شكل — ١] منسابة الى حادثتين متميزتين ، كان لهما عميق الاثر في شد أزر ما للون في تشكل روحه ، ومبعث هجسه ، ففي عام (١٩٢١) عندما كان في الصف الدراسي الثاني ، حيث جرى امتحان للرسم ، نجح في رسم واقعي لثلاث ثمرات من الزيتون ، معلقة على غصن فيه ورقتان ايضا ، والامر الذي لفت انتباهه بشغف ، هو ذلك التشجيع الذي لم يعرفه من قبل ... والاعجاب بما فعل ، مما أضاء في نفسه شعورا بالسعادة والاصرار على ممارسة هذا النوع من حب الحياة .

اما الثانية فكانت في عام (١٩٢٦) ، عندما ارسله والده مستعجلا كي يحضر له تبغا من [الحاضر] وصادف في طريق ذهابه عصرا ، رساما فرنسيا على [جسر الكيلانية] يرسم واجهتها الغربية اثناء غروب الشمس ، فشده هذا الفعل الفني المبدع ، وحرك أمورا تلهج في وجدانه ، ولم ينتبه الى انه قد تأخر كثيرا ، الا عندما هم الرسام بترتيب أشيائه في محفظته الأنيقة ، وكان ذلك ايذانا بمرور حوالي ثلاثة ساعات ، كانت كافية لإشاعة بطاقة بحث عن شريف ، تحت طائلة التعنيف والتهديد بعظائم الامور . لقد ملأ هذا الفعل الفني جوانحه ، وعزز من اصراره على سلوك



صورة الفنان بريشة الرسام الفرنسي جان ميشليه



قناطر الأموية



قاطفات القطن

النهر الخالد





الحي الجعرفات



المسجد النبوي الشريف

هذا الدرب الذي أضحى واضحا ، مع أن شريفا كان عندئذ في بداية كل الدروب .

انه طريق الفن ، حيث ملاعب الجمال ، وعذوبة الالوان ، وطلاوة الروح ، وانسجام الاشياء ، ومن الطبيعي أن يكون هذا الدرب مليء بالصعاب ، لكنها لم تزد الفتى الا صمودا واصرارا على اكتشاف الذات وتأهيلها لتكون على سوية ما اختارت .

أتم دراسته الابتدائية في مدرسة [عنوان النجاح ـ الباشورة] ، والتي يبعث بناؤها المقنبي جوا من الليونة والانسجام ، والاحتضان الامومي ، كيّفت حواسه المتفتقة عن انفعال غامر بسحر المكان الذي اضحت نظرة (شريف) اليه جمالية بحتة .

انتقل الى تجهيز حماه عام (١٩٢٥) ، التي اسهمت بشكل جدي في شحذ همته على اقتناص الفرص التي يتوهج تحتها اللون ، حين يسلبه من كيانه الطبيعي الى مكانه الاثير ، اللوحة ، وعلى الدوام لم يكن هناك من يقيم هذه الاعمال، سوى قلة من الذواقين الفطريين من الاساتذة والطلاب حوله، الذين لا يجيدون سوى كلمات : (جميل ... لطيف ...) الخ من المصطلحات البدئية الغائمة ، التي لا تشبع نهما ، ولا تسد رمقا ، ولا توجه نقدا حرفيًّا ، لكن الناقد الوحيد لهذه الاعمال كان (شريف) نفسه ، حيث كان مصدر الهامه ... موجهه الاول ، والمؤشر الحازم على اعتلائه الصحيح أو نكوصه فى الخطأ .

في عام (١٩٢٩) انتقل (شريف أورفلي) الى (دمشق) ليدرس في دار المعلمين ، التي تخرج منها في عام (١٩٣٢) مدرسا عاما ، لكنه كان خصوصيا أشد الخصوصية في درس الفنون الذي كان محط تقديس له ، ودافع حب لمرتجاه ، حيث حسن فيه انتاجه وقيم أحسن تقييم من الفنان الرائد (ميشيل كرشه) أستاذه في المعهد ، واعتقد جازما اليوم أن درجات الازرق الملفوح بنور الشرق ، وعمق الاصالة ، الموزع على الدوام في حنايا لوحات (شريف اورفلي) ، هو مما تبقى في ذاكرته البصرية التي إغتنت بأزرقيات (ميشيل كرشه) الموزعة ما بين أضلاع لوحته ونبضها الآسر ، ولعل لوحة [قناطر المأمورية] / شكل ـ ٢ / التي رسمها في عام (١٩٣٠) تبوح بوحا مغاليا بذلك ، وتؤكد مقدرته على خلق علاقات لونية بين ازرق السماء وازرق الظلال ، بالانسجام مع أخضر الشجر واصفر القنطرة .

وتلى تخرجه من دار المعلمين ، تجربة حضر فيها زخم الفنان الفرنسي [جان ميشليه] الذي زار القطر في عام (١٩٣٣) وقطن في (حماه) حوالي ستة اشهر متواصلة ، فقد رافق (شريف) هذا الفنان طوال اقامته في المدينة ، واستفاد بشكل اكاديمي منه في معلومات قيمة عن التكوين ، والقطع ، والتصدي لفن البورترية ، حيث نفذ الفنان الفرنسي في شرح هذه المعلومات والقيم ، صورة وجهية (لشريف أورفلي)

البشريات

الكيلانية



ناعورة البشان

نفسه / شكل ـ ٣ / ، وكان من المناسب حضور هذا الفنان لفتح آفاق ثقافية جديدة على (شريف) ، ادخلته من باب واسع في ثقافة كان ينأى عنها لعدم وجود من يحاوره من المختصين ، لقد جاءت هذه الزيارة كتتويج لمرحلة التعلم بأكملها ، وكأنها شهر عسل سرعان ما انقضى لكن كلمات [جان ميشليه] ظلت ترن على الدوام في أذنيه [يا بني : الطبيعة هي المعلم الاول] ، وبالفعل فقد زاد (شريف) من تأمله وتصعيد اكتشافه للقوانين الداخلية في بنائية الاشجار، والماء ، والعمارة ، يتحرى بتمحص وانفعال شديدين العلاقات اللونية داخل الاشكال أو معَ بعضها البعض ، لقد تغيرت تماما نظرته الى الطبيعة وطريقة اللقاء بها .

في تلك الاثناء جرى انتقاله من مدرسة [محردة] الى (تجهيز حماه) لتسلمه عدة مهام منها امانة السر وتدريس مادة الفنون ، حيث زادت مسؤوليته وكادت ان تذهب بتجربته الشخصية الفنية ، نظرا للانشغال الدائم في تطوير تجارب الطلبة واكتشاف الموهوبين منهم ، حتى كادت التجربة التربوية ان تستهلكه تماما كما استهلكت الفنان الراحل (سهيل الاحدب) ، وكادت أن تحول كل هذه الامكانات الفنية ، الى عمل تربوي لا يقل قيمة عنه ، لكن الفن بقي أثيرا الى قلبه ، الى أن لاحت بارقة الأمل ، بعد عشر سنوات .

في عام (١٩٤٦) وانسجاما مع الاستقلال السياسي والثقافي ، تحركت الحكومة الاولى بعد الاستقلال باتجاه ارسال المتفوقين في منح دراسية الى شتى بلدان العالم ، وقد رشحت هذه الحكومة (شريف أورفلي) كأول دارس سوري للفن في كلية الفنون الجميلة بمصر ، وقد كان هذا بمثابة زلزال هز أعماقه ، وغمرها وال من الحبور والشعور بنشوة الانتصار على معوقات الدرب الذي اختار .

اكتست الفترة المصرية (١٩٤٦ ـ ١٩٥٠) زخما





في الحمة

عبقت به رائحة العمل والاصالة ورنمته صحبة الفنانين المصريين الرواد : (يوسف كامل) و (حسني البناني) و (عبد العزيز درويش) ، وعلى الاخص الفنان العربي المصري (حسين بيكار) الذي كان يومها فنانا شهيرا . فهـو قـد كان نعم المدرس ، ونعم الصديق ، الذي لا تزال تربطه الى اليوم علاقة (بشريف أورفلي) وقد رسم بيكار لأورفلي عدة صور وجهية تنبىء عن تعامل حميمي بين الاثنين [شكل ـ ١] كما افاده من خبراته وادخله في صلب العلاقات الفنية بين الاشكال والالوان والبيئة والفكر ، واجج مكنوناته وحولها الى عمل متواصل منتج ، فأساح أيامها مئات من أصابع الالوان على عشرات من الامتار المربعة من القماش ، ودخل من خلالها صميم الحياة الشعبية المصرية فرسم كل توهجاتها وسكناتها ، حواريها ومشربياتها السامقة ، حماماتها ، ومساجدها ، مؤذنيها وفلاحيها ، والطبيعة الخضراء والصحراوية من حولهـا وكل شيء ... كل شيء ، حتى اغتنت هـذه التجربة وضمخها الطين البلدي ، والرمال اللاهبة والضوء المبهر من خـلال بنيات لا تزال تعتمر مخيلتـه ، أقامت جسـرا ربط شواطىء العاصي التي احب بشطآن النيل التي انحسر، وها هو النيل والعاصي ، يسحراننا ايضا في كثير من الاعمال كأنهما انشودة الحياة الأزلية .

عاد (شريف اورفلي) من القاهرة في حزيران عام (١٩٥٠) ، وكان شخصيته الفنية قد اكتملت ، حيث أضحت اللوحة بالنسبة اليه ، محل فعل لوني ، عقلاني وعاطفي على السواء وهو بذلك ابتعد خطوات عن لوحته الاولى ذات الحس الفطـري الطبيعي ، وبهـذا تكون خميرة فنان موهوب قد صقلتها ، بكل معنى الكلمة كلية الفنون الجميلة في (القاهرة) ، وساعدته على اكتشاف اللغة اللونية الخاصة ، القادرة على الولوج في جوهر موضوعاته الملحة التي غالبا ما كانت تترجم حبه لمدينته (حماه) ، وتعلقه بها وبناسها ، وهو وان لم يكن يبحث عن تفرد في اللغة التشكيلية لكن اسلوبه في عام (١٩٥٠) ، واثناء مشاركته في المعرض الاول لفناني القطر ، الذي اقامته وزارة المعارف يومئذ ، قد اتضح تماما ، فهـو شديد الميل لأن يقول قولته التصويرية باللون الازرق ، الذي استطاع ان يستنطق منه درجات لونية عالية النضارة ، وكثيفة التعبير ، ونلحظ تماما كيف تحكم النور في الموضوع ، متخذا



المصلون

دورا رئيسا في حركة الالوان ، ولو ان الخطوط لم تختف بعد ، كما توزعت هذه الالوان حسب معطيات النور الكوني الذي يملأ اصقاع المدينة ، حتى اضحى اللقاء به انطباعيا تماما ، إن في معالجة سقوطه على الاشكال ، او عند وروده وتشكل انكساراته ، وهنا لنا ان نستنتج فلسفة فنية اختطها (شريف اورفلي) بدون أن يؤكدها دائما ، بنيت على إهمال بعض الاشكال وتلخيص بعض المساحات ، لصالح البحث اللوني في النور ، وما قد يطرأ على اللوحة من تبديلات عن ربيبها الواقع ، يبدو كانه وليد هذه الوجهة من النظر وتاكيد لها ، وهذا ما يدفعنا للقول : بان فهمه العميق للبيئة وشدة ملاحظته وركونه الى أن الطبيعة هي المعلم الاول ، جعله يصعد من ميزاتها الرئيسة تصعيدا مبالغا مرتقيا بها الى كيان اللوحة التي هي محل فعل ابداعي أولا واخيرا ، لذلك فهو لم يكن واقعيا بالمعنى الضيق (طبيعي) فهو ترك الطبيعية منذ عام (١٩٤٦) ، انه في الخمسينات انطباعي أكثر من الانطباعيين ، لأنه غلب في كثير من الاحيان العاطفة على العقل ، في البنى اللونية التي اشادها ، واكتست اعماله اشراقا نورانيا ، قارب نورانية الطبيعة او فاقتها ، لكنها لم تمثلها بتاتا،



شريف اورفلي

وهنا بالضبط اتجهت تجربته باتجاه الفعل الفني المؤثر ، وفي تلك الفترة ايضا خلد الى رسم مناظر الخلد الذي على جنبات العاصي بحب قل نظيره ، والوان تسامت بانحجر والماء والطين ، الى حدود الاثير كما في لوحات [البشريات] (شكل ـ ٤) و [الكيلانية] (شكل ـ ٥) .

لقد كانت الخمسينات من هذا العصر أجوائها الفعالة سياسيا واجتماعيا وثقافيا مبعث نشاط فني في كل البلدان العربية وعلى الأخص سوريا ومصر ، فقد نظمت مصر البينالي الاول للفنون التشكيلية لدول البحر الابيض المتوسط ، وكان ذلك في الاسكندرية عام (١٩٥٥) ، وقد شارك في هذا البينالي نخبة من فناني افريقيا وآسيا واوروبا المشرفات على البحر الأبيض المتوسط ، وقد كان (شريف أورفلي) في عداد المشاركين من الفنانين السوريين . وكان للوحته الجميلة / المؤذن / [شكل ـ ٦] ، وهي احدى أجزاء مشروع تخرجه ، صدى واسع في الاوساط الفنية والنقدية وفي هذه اللوحة استطاع أن يقوم بصولة فنية ، فيها الرسم واللون ، الشكل والتكوين ، الانطباع والحركة ، العاطفة والحس الوجداني ، حرارة اللحظة والورع الطهري ، والبيئة التي اقتطع منها جزءا بسيطا مبسطا لكنه كناية عن قاهرة تتسامق باتجاه السماء ، أن كان يعلو مآذنها أم بتكبيرات مؤذنها، الذي لم يختلف عن أي فلاح مصري شققت الأرض يديه ، وملأ رجاؤه الايمان ، وقد نال (شريف أورفلي) على هذا العمل تقديرا خاصا من لجنة التحكيم واستحسانا نقديا ، ولا تزال كلمات صحيفة الاهرام الصادرة في اليوم التالي للافتتاح مسجلة للتاريخ :

« كادت كلمات الله وأكبر تنطلق من سطح اللوحة وتملأ أرجاء القاعة » .

ان النصف الثاني من الخمسينات يعتبر نقطة تحول هامة في الأجواء الفنية لشريف اورفلي حيث اضحت الوانه أكثر اشراقا ، وزادت عذوبتها وشفافيتها وتعزو السيدة الكاتبة (نوزر البرازي) زوجته ، وذلك الى الاجواء الاسروية التي كان يعيشها آنذاك ، فهو قد تزوج وانجب ثلاثة اولاد (مصطفى) و (جاهت) و (فرح) ، وتعلم كذلك طريق الأسفار والارتحال الى عواصم الفن ، فهو منذ عام (١٩٥٤) بدأ برحلة الى



حارة قديمة

فيينا ، ثم رحلات منتظمة في كل عام لم تنقطع الا في عام (١٩٩١) بعد آخر رحلة قام بها الى نيويورك للاطلاع على متحف المتروبوليتان ، لقد وقف بشكل منهجي وبتامل الدارس الباحث ، وانشغال المحب العاشق اياما طوال امام عظماء الفنانين وأكابر الأعمال الفنية ، وتعرف على تاريخ الفن بطريقة ملموسة عيانية منذ بداية الانسان الى اليوم ، وقد افادته هذه الاسفار في جعل حياته أكثر رخامة وتجددا واكثر استعدادا للانتاج الفني والعطاء المستمر ، وقد سرعت ايضا في انتقاله الى دمشق ليكون على اتصال دائم بالاوساط الفنية والثقافية ، وليكون مدرسا في دار المعلمين ومديرا لقسم الدعاية والاعلان في شركة الطيران العربية السورية ، وقد حرمه هذا من نعمة المشاركة مع جهود فناني حماه الشباب في تاسيس الشكل التنظيمي لحركتهم الفنية المسماة «الحلقة الفنيـة» .

وما ان مالت الخمسينات باتجاه الغرب حتى كان الاورفلي قد عبا نفسه ليقوم بجولة فنية جديدة اختار موضوعاتها من البيئة وعلاقة الانسان الروحية والعملية بها ، ففي عام (١٩٦٠) فاز بالجائزة الاولى لمشاركته في معرض عن (عودة المغتربين الى الوطن) ، وقد نظّم المعرض لعموم فناني الجمهورية العربية المتحدة . وقد تحول هذا العمل الفني الفائز الى طابع بريدي .



حجاج بانتظار السفر

مراكب في المغاب



وفي نفس العام رسم لوحة (قاطفات القطن) شكل ــ ٧) . ذلك الانتاج الذي يتباهى به قطرنا على الدوام . فاظهر فرح الفلاحات بجودة انتاجهن واضفى على الفرح فرحا آخر شاع في جو الاخضر البديع الذي ملأ رحاب اللوحة ، وكأن الطبيعة قد أسعدتها تلك اللحظة وترنمت بها عبر ريشة الفنان ، وقد سجل بهذا العمل أيضا تفاصيل صغيرة من أجل زيادة الحدة التعبيرية ، لكنها لم توقع اللوحة في التقريرية ، بل جعلت الجو العام فيها أكثر حركية وأكثر دفعا للسرور بالعمل والانتاج معا ، فابيض القطن ، مع الافتعال المهيب في طرحه لا يسجل أي انتقاص من قيمة الاخضر الذي تتخايل مساحاته بغنى باذخ ، وما أن يبتعد بنا النظر قليلا حتى يتلاشى بالاخضر وتبقى آثاره في مقدمة اللوحة تعزف لحنا ابيض راقصا ، وهذا ما افاده كثيرا في استعمال الابيض في لوحة (الحجيج الى عرفات) (شكل ــ ٨) التي رسمها في عام (١٩٦٣) حيث تحولت حركة وترتيب الأشخاص المؤتزرين بالابيض الى ما يشبه تكوين تجريدي وزعت مساحات الابيض فيه بعناية فائقة وعقلانية واضحة ، واندمجت درجاته في تضاريس الجبال عبر الوان مطفاة احرقتها الورع الطهري والهدوء الابتهالي ، والطقس الاحتفالي ، والحركة الدورانية المهيبة التي تتجذر في صلب الفنون العربية الاصيلة .

وفي عام ١٩٦٦ رسم (شريف أورفلي) رائعته (حرق المراكب) (شكل ــ ٩) ، حيث جهد فيها لوضع المشاهد في جو الخطبة الحميمة والمسؤولة لطارق بن زياد (البحر من ورائكم والعدو من امامكم ، وليس لكم والله الصدق والصبر) ، وكما كان ذلك ايذانا ببدء عصر عربي مجيد في الاندلس كان ذلك ايذانا لشريف اورفلي بالانفتاح على الموضوعات الصعبة ، ففي هذه اللوحة بالذات تمكن من أن يختار تكوينا رصينا هرمي الشكل ينقل المشاهد بين ثلاثة اركان من رأس (طارق بن زياد) الى العلم العربي في الجهة المقابلة الى الشمس التي غيبها دخان المراكب في الأعلى ثم يعود الاقفال الى (طارق بن زياد) ، مرورا بالجيوش المقاتلة، والمراكب المحروقة ، والسماء المهللة التي عبقت بدخان المراكب ، وشمس الشروق تشقق بسكاكينها الذهبية هذا الستار مفرجة عن جند ابطال وقائد عظيم يتلو تكتيكاته الحربية ، على جنوده ، لقد قاربت هذه اللوحة في اجوائها جو الملاحم الكبرى وتفوقت عليها بخصوصية الانفعال في تلك اللحظة ، فالجميع مشدودين الى كلمات قائدهم وفي نفس الوقت تدل حركات ، رؤوسهم وايديهم كيف كانوا يهمون بالانطلاق .

لقد كانت الستينات والخمسينات بالنسبة


منظر

(لشريف أورفلي) غنية بعطائها فخورة بنتائجها حملت الاصرار على متابعة المسيرة الفنية التي دخلت السبعينات بزخم وجدية ، فقد بدات تقرع ابواب التجربة طرائق جديدة في التعامل مع اللون والشكل حيث انخرط الاورفلي المولع بالتجريب في مرحلة تجريدية هندسية ، ورسم العديد من اللوحات التي قاربت في جوائها اللونية الأجواء السابقة ، لكن أشكالها قد تغيرت ، فهو تجريديا لم يغيب الشكل بل ظلت العلاقات الشكلية بين المساحات قائمة حيث بنى عمارة تشكيلية من خلال وجهة نظر خاصة وقد شاهد جمهور العاصمة العديد من هذه الاعمال التي عرضها في عام (١٩٧٧) في معرضه الشخصي الاول بمناسبة مرور خمسين عاما على ممارسته الرسم والتصوير ، لقد حشد في هذا المعرض تقريبا جميع المحطات الهامة في تجربته ، تمثلت في احدى وخمسين عملا متنوعا . اظهر من خلالها كيف انتقل من الطبيعية الى الانطباعية ومن التعبيرية الى التجريد ثم الملحمية . كأنها واقعية بلا ضفاف على راي روجيه غارودي ، فقد عرض لوحة (المسجد النبوي الشريف) (شكل ـ ١٠) الواقعية جدا الى جانب لوحة (النهر الخالد) (شكل ـ ١١) التجريدية ، كما عرض لوحة (الكيلانية) الانطباعية الى جانب لوحة (حرق المراكب) الملحمية ولوحة (الزهور) الوجدانية الى جانب بورترية (العبد) .

لقد كان المعرض غنيا جدا بمادته وزواره ولاقى صدى واسعا في الاوساط الفنية والشعبية وقيّم تقييما عاليا في الصحافة أيامها ، ولم تكن الذكرى الخمسون لممارسته العمل الفني عامل مراوحة في المكان او ايماءة توقف ، بل اصرارا على سلوك الطريق الى آخره الذي فرشه بالزهور ولوحات الزهور التي أولع برسمها ، حيث عبقت أواخر السبعينات والثمانينات بأريج هذه اللوحات التي وجد فيها شريف أورفلي ضالة

طالما بحث عنها . تتمثل في غنى شكلي ولوني في موقع واحد طبيعي ، تستطيع العين القريبة جدا من السيطرة عليها تماما . وكان له ما اراد في باقات الورد (شكل — ١٢) .

ها هي ثمانينات العمر تقرع اليوم أبوابه بعنف ولا زال (شريف أورفلي) في محراب الفن كاهناورعا ، يقدم قرابينه من الآثار الفنية في كل يوم ارضاءا لذات طوعها اللون ، وتسديدا لضريبة أن نعيش في هذه الحياة .

مقهى الربوة

حرق المراكب

شريف اورفلي

- ولد في حماة عام ١٩١٤ .
- اتم فيها دراسته الابتدائية والاعدادية عام ١٩٢٩ .
- تخرج من دار المعلمين بدمشق عام ١٩٣٢ .
- رافق الرسام الفرنسي جان ميشليه خلال زيارته الى حماة ستة أشهر في عام ١٩٣٣ .
- تنقل في عدة وظائف تربوية وادارية بين عام ١٩٣٣ — ١٩٤٥ .
- أوفدته وزارة المعارف الى القاهرة للدراسة في كلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٦ .
- عاد الى حماة وعين مديرا لثانويتها في عام ١٩٥٠ .
- شارك في المعرض السنوي الاول لفناني القطر منذ عام ١٩٥٠ بدون انقطاع حتى اليوم .
- شارك في بينالي الاسكندرية الاول عام ١٩٥٥ .
- شارك في بينالي الاسكندية الثالث عام ١٩٥٩ .
- عمل مدرسا للفنون في دار المعلمين ومديرا للدعاية والاعلان في شركة الطيران السورية ١٩٥٤ — ١٩٦٨ .
- فاز في جائزة البريد عن طابع يمثل عودة المغتربين في عام ١٩٦٠ .
- شارك في معارض جماعية خارج القطر عام ١٩٦٥ .
- شارك في معارض جماعية داخل القطر عام ١٩٧٠ .
- اقام معرضا فرديا له ضم (٥١) عملا من انتاجه في عام ١٩٧٧ .
- معرض جماعي في صالة ايبلا ١٩٨٧ .
- معرض جماعي في صالة ايبلا ١٩٨٩ .
- يعكف في الفترة الاخيرة على رسم لوحات الزهور .
- أعماله كثيرة موزعة ما بين وزارة الثقافة والمتحف الوطني والمجموعات الخاصة .



الفنان الراحل
إسماعيل حسني

اعداد سعد فنصه



صورة شخصية

مقدمة :

« .. لقد كانت الصورة تخلبني ، واللون يشوقني، والنفحة تطربني ، والزهزة تسبيني ، والجمال يسد علي كل سبيل ، فاقف امامه وحياله مممنا النظر ساهما ، حالما ، متخيلا ، واتمنى لو اتيحت لي الوسيلة للتعبير عما يجيش في فكري ، وما احس واكتنز في عقلي الباطن .. الطفل .. » .

من مفكرة الفنان الراحل (اسماعيل حسني) وعلى قصاصات صغيرة من الورق الاصفر الذي تقادم الزمان عليه كتب ما اقتطفته مما كان يحور في داخله ، ولن انجم كثيرا في حياة هذا الفنان الرائد فقد ترك لنا بعض اللوحات والاوراق والمذكرات التي خطها بريشته وقلمه ، وخلاياه منذ اكثر من خمسين عاما ، وحتى قبل رحيله بسنوات اثني عشر .

... (اسماعيل حسني) الفنان الذي ارخ بريشته معالم الحياة والطبيعة ببساطة وواقعية ، واكد على حضوره الفني الواسع عبر اجيال من التشكيليين الذين تتلمذوا على يديه ، وعبر ثقافته الفنية الواعية ، وكان له دور هام في رفد الحياة التشكيلية في (حلب) برؤية واضحة ، ابتعد فيها عن الغموض واللبس والتعقيد .

وقد عاش حياته مغرما في امعان الفكر بالفنون والاداب والشعر والمسرح ، وان كان الجانب الفني التشكيلي هو احد أهم امعانات فكره ونتاجه في مرحلة من العطاء والازدهار الفني من تاريخ سورية المعاصر ، مما كان له الأثر الأكبر في بناء معرفة فنية لا تزال راسخة في اذهان الكثيرين ممن عايشوا الفنان وسعوا الى النهل من ثراء معرفته ، وظرقه في ادراكه الحسي للاشياء من حوله .

... يبدو ان تمجيد الطبيعة عند الفنان حسني، وليس محاكاتها التقليدية فحسب قد ارتبطت بنشأته في ريف الجزيرة السورية على ضفاف الفرات ، وبعد قدومه واستقراره في حلب ، في هذه المرحلة التي ازدهرت فيها الانطباعية (بعد الاستقلال) ، وقدمت اللون المحلي والمفاهيم الجمالية الخاصة المرتبطة بالارض



في الرسم .

والبيئة ، واولت اللون الدور الرئيس في شكل التعبير الفني ، فقد ولد الفنان في راس العين عام ١٩٢٠ من اسرة ريفية في بلدة الميادين . واشتهرت بالمنطقة بتوارث العلم (آل الرحبي) حيث كان والده يعمل كمدير مال ، انتقلت اسرته ، وهو مازال في الاشهر الاولى لولادته من نفس العام الى (حلب) وفتح عينيه على الدنيا في مدرسة ابتدائية يسودها نظام غاية في الدقة ، يحافظ عليه بوسائل غاية في القسوة : الضرب الموجع بالعصا على الايدي والارجل جزاء من ينحرف عن النظام قيد انملة(١) ، وابدى ميلا واضحا للرسم والتلوين والفنون من صغره ، وعندما انهى دراسته الثانوية اضحت دراسة الفنون الجميلة غاية في حياته وهدفا يسعى اليه ، وكان استاذه في تلك المرحلةالفنان الرائد منيب لنقشبندي والذي وصفه حسني بأن قلبه الكبير كان فيضا من الحنان والعناية والطيبة ، ويبدو أن الفنان منيب النقشبندي كان مختلفا عن مدرسي تلك المرحلة المبكرة من حياة الفنان. ولربما كان في محبته لمعلمه الذي كان حنونا على تلامذته اكبر الاثر في زرع محبة الفنون الجميلة في نفسه ، ومهد له بأن يقتدي به ، وفعلا كان كذلك حين سلك دروب التعليم وتسلم مهام مدير مدرسة التجهيز الثانية بحلب بعد سنوات طويلة من عودته من روما ، ودرس فيها مادة الرسم والفنون وكان من ارق المدرسين الذين زرعوا في تلاميذهم حب الجمال والفنون الرفيعة(٢) .

وتابع الرسم والتصوير عندما عين فترة من الزمن موظفا في قائمية مقام البوكمال عام (١٩٤٠) حيث تزوج هناك الزواج الاول من ابنة عمه وانتهى هذا الزواج بالطلاق بعد اشهر قليلة ، وانصرف حينها للكتابة والتاليف المسرحي الى جانب الرسم ، واسس اول فرقة مسرحية في دير الزور كان يكتب نصها ويصمم ديكورها ويخرجها بنفسه ، وفي العام ١٩٤٣ تزوج للمرة الثانية وعاش بعدها مرحلة استقرارقصيرة حيث عمل مدرسا للتربية الفنية في مدارس دير الزور وحلب والحسكة .

في عام ١٩٥٢ اوفد على نفقة بلدية حلب لدراسة الفنون الاكاديمية في روما ، وكان معه آنذاك فتحي قباوة المعروف بفتحي محمد ، ووهبي الحريري وادهم اسماعيل وغيرهم . وعمل هناك مذيعا في القسم العربي من الاذاعة الايطالية وانهى دراسته عام ١٩٥٦ بعد أن حاز على اجازة في الفنون قسم الزخرفة ، واتبع بعدها دراسة في الاخراج المسرحي من اكاديمية المسرح الحر بروما ، وعاد بعدها الى حلب حاملا بين عينيه رؤى الحياة الغربية التي عاشها في ايطاليا بنشوة الحالم المنبهر بمذاق الحياة الاوربية وافكار التغرب ، وبدأت عقد الحياة بالتراكم بعد عودته مما ادى الى طلاقه للمرة الثانية .

عين أول مدير لمركز الفنون التشكيلية بحلب بعد تأسيس المركز باسم رفيق دربه الراحل فتحي محمد حيث شغل المنصب من عام ١٩٦٠ وحتى عام ١٩٦٥ . انتخب كذلك أول رئيس للمكتب الفرعي لنقابة الفنون الجميلة ، ودرس حينها في جامعة حلب مادة علم



وهو يرسم



مع الاصدقاء

الجمال وتاريخ الفن واصول الرسم لطلاب كلية الهندسة المعمارية وساهم في تعديل منهج الفنون وتاريخها وكان من اوائل الذين كتبوا النقد الفني في صحيفة « النقاد » البيروتية باسلوب علمي ملتزم، وبسبب كثرة مشاغله وقتها أصبح مقلا بالرسم والتصوير ، تزوج للمرة الثالثة عام ١٩٦٢ بعد فقدان ولده الاكبر اثر حادث مؤلم ، ودام هذا الزواج قرابة الخمسة عشر عاما ولكنه لم يلبث الا ان تم الطلاق عام ١٩٧٧ وقبل وفاته بثلاث سنوات ،ومن بين ماوجدت من خواطر صغيرة خطها بعد طلاقه للمرة الثالثة تختصر تجربته مع المرأة ثلاث مرات متتالية..

« ... وضاقت بي الدنيا على رحبها ، ولكنني كنت دائما اتعزى بالرسم فأعود اليه كلما ران علي اليأس ، وتملكني الملل فكنت اجد فيه الملاذ والامل.».

« .. والحق انني انسان جدير بالتأمل والتحقيق، والوصف ، وان تجربتي على سذاجتها قمينة بأن تكون قبسا يستهدي به بعض الناس من امثالي .. اولئك الذين قال عنهم (اوسكار وايلد) : « كل الناس يخوضون في الطين ، وبعضهم يتطلع الى النجوم » .. ويشاء القدر ان اكون واحد من الذين يتطلعون الى النجوم وهم يخوضون وحول الحياة .. »(٢) .

وفعلا كان كذلك الفنان الراحل ، لقد اراد ان يفسل وحول الحياة بالق النجوم والسماء ، فمرارة الحياة وصلفها حالة وضعية قائمة يجب ان تغلفها حالة اكثر نصوعا وجمالا ودفئا ، ولكن الرغبة في الكتابة والتصوير لم تكن سوى غلافا شفافا لعسف الحياة التي عكستها تكاليفها وانا سها في نفس الفنان .. يقول ولده الاصفر الفنان السينمائي المخرج هيثم حقي ان والده كان يقول له دائما : « الحياة قائمة بما فيه الكفاية . ولا اعتقد ان مهمة الفنان ان يزيد من قتامتها، بذلك ارى أن الفن هو الذي يجعل الحياة محتملة بتزينها وتجميلها .. » .. ويؤكد نجل الفنان الراحل ان فلسفة الفن عنده قد اتبناها على اساس هذه الفكرة .

فالتمس الطبيعة ملاذا لريشته وصورها كما ليست هي بذاتها وليس كما يراها .. ولكن كما يتطلع اليها ، وكما يحسها ويوجد فيها ، فأعطته بعضا من اسرار فضائها ..

لقد اعطى للون احساسا مفعما بالضياء عندما صور البيئة الفراتية وقراها الصغيرة المتناثرة بالقبب الطينية الصفراء على ضفاف الفرات المتلون بوهج الصيف اللاهب ، وكأنما يريد بذلك أن يشعرنا أن شمس الجزيرة السورية كانت تلهب راسه وتشوي وجهه وريشته ، وتجفف رطوبة الوانه قبل أن يخطها على لوحته البيضاء .

وبهذا المعنى يمكن أن تخضع لوحات الفنان اسماعيل حسني الذي يصور غالبا فيها الطبيعة ليس لاحاسيسه البصرية فقط بل لاحساساته الشعورية الوطيئة على فضاء المكان ... وكان يقول دائما لتلامذته « ارسموا ما تحسون به وليس ما ترونه فقط » .

ويبدو أن في هذا القول تكمن رؤية الفنان في غالبية أعماله التي يغلب عليها الطابع الانطباعي ، عبر احتوائه للاحساس من دون اطلاق العنان لتصورات المخيلة ، وتبقى رموز البيئة اللونية في لون الارض والفرات والاشجار والق النور والضوء بمثابة النتيجة الواقعية للتعبير في بعض الاعمال التي يمكننا أن نشعر خلالها بالدف أو الرطوبة أو الوهج أو الشحوب ، وتحول الزمن والفصول ، وكأنما يريد لنا الفنان حسني أن نكتشف التوهم التصويري بأن الطبيعة امامنا الان وفي هذه اللحظة التي تسقط الابصار عليها .. ويأتي موضوع اللوحة الذي يقدمه بصياغة سهلة مبسطة بحيث يتمكن المشاهد من فهمه وادراك مرآميه وابعاده وذلك بتجنب الافراط في التعقيد في ملء التفاصيل ، ويأتي دفق الحياة والذي هو مستوحى اساسا من الوان الحياة البيئية المحلية والتي عاش فيها الفنان وتنقل من خلالها ردحا من الزمن (البيئة الفراتية وريف شمالي حلب الخلاب) لتبرز مقدرته على تخطى درجات الابداع ولا ريب .

« أعود متقدما متراجعا أمام الصورة ، ويتحدث عقلي الباطن : هل أبان التكوين واللون عما في نفسي من عاطفة جياشة تختلج في الجوانح وتزدهر في حنايا الضلوع ، وتضيء جوانب الذاكرة ، وارى شيئا هنا وشيئا هناك من التفاصيل التي تبعد النظر عن النافذة مهبط الوحي ، وحي الفكرة ، فأهجم من جديد ، واتخلص من هذه التفاصيل مبسطا ما حول الموضوع تاركا اللون يتوهج .. ويشتعل وسط غابة من السكون المظلمة التي تحيط به .. وأستريح .. » .

من علائم فناننا الراحل انه يمتلك شعورا حدسيا روحيا قويا وهذا الحدس كان يقوده الى اشكال والوان وتكوينات – في بعض الاعمال – قد لا تتفق تماما مع الرؤية الواقعية المادية للموضوع ، ولكن بالنهاية كان اللون الذي يوشحه على موضوعاته هو الذي يحدد انطباعه الخاص الذي يمكن أن يكون من تداعيات مخيلته ، بهذا يمكن القول بأن الانطباعية الفنية التي يمكن ان يكون الفنان حسني احد الميالين باسلوبه التعبيري اليها كان يمتلك الحدس الخاص الذي يفترض أن تبثه الوانه عبر حوار بصري يحوي من غموض المشاعر والانفعالية والتي تعتمل في النفس واعماق المشاهد الشيء الكثير .. ولكن بتأكيد هام أن هذه الانطباعية التي صورها الفنان لم تكن تحمل خصوصيات التمرد التي حملها انطباعيوا اوربا في بدايات القرن الماضي ، انها انطباعية تحمل خصوصية بيئية خالصة اكتشفها الفنان بنفسه واكدتها موضوعاته وحددتها الوانه .

كان ذلك في لوحات الفنان التي جسد فيها الطبيعة وفضاءاتها المختلفة ولكن في أعماله التي صور فيها « بورتريهات » معارفه وشخوص زمنه لم يخرج عن التقليدية الواقعية في احترام الاسس الرئيسة لوحدة دون تغيير أو تحوير بمقدرة تتجلى في الدخول الى عمق هذه الشخصية والتي تستوحى مكنوناتها الداخلية من نظرات العيون وتعابيرها الخفية .. وان كانت تحمل ابعادا ظاهرية توحي بالهدوء والسكينة ، الا ان في الوانها الشيء الكثير من صراعات اللون المكثف الجارح والذي وزعه الفنان حسب كل شخصية بما تحمل من احساس وعاطفة وارهاصات وانفعالات كامنة . ويأتي الخط عنده ليبرز مقدرته وتمكنه من

« الغرافيك » والذي يوحي في تحديد منحنياته وتوازنه بتصورات مسبقة مدروسة بامعان وبصيرة نافذة لفهمه الواعي لحركته .

ومن الملفت للانتباه ان غالبية لوحات «البورترية» التي صورها كانت في مرحلة متقاربة زمنيا حين كان الفنان يعيش حالة من الاستقرار الاجتماعي القصير في مدينة حلب بداية الستينات .

لقد كان الفنان حسني مقلا بالتصوير اذا ماقيست حياته غير الطويلة نسبيا على اعماله القليلة ، وكان واضحا انه بقي سنوات طويلة مر فيها بمراحل ابتعد فيها عن الرسم والتصوير ، ومال الى الكتابة والشعر والقراءة والتامل ، ولعل السبب الاهم في قلة أعماله هو انشغاله الدائم بمسؤوليات التعليم مما كان له اكبر الاثر في خلق جيل فني واع تتلمذ على يديه وتحت اشرافه في حلب من الفنانين التشكيليين الذين لازالوا الى اليوم في أوج عطاءهم .. وحين سئل مرة عن الخبرات الفنية التي يمارسها عدد الكثير منها من تصوير وتصميم ونقد واخراج مسرحي .. ولكنه علق بأنه أهم الخبرات التي يمارسها هي تعليم الرسم والفنون والبحث عن مكامن الجمال الناشئة(٤) ، ولعلها انبل مهمة يقوم بها فنان التزم بانسانيته وفنه وشعبه ووطنه في مجتمع لا يقيم وزنا لاي ابداع او جمال في تلك المرحلة المبكرة ..

كان الاديب المعروف وليد اخلاصي الذي كان صديقا حميما للفنان يطلق على صاحبه اسماعيل لقب « شيخ قبيلة الفنانين » اذ كانت تلفه دوما أجيال متفاوتة من طلابه واصدقاءه ومحبيه والذين يجمعهم حب الفنون الراقية ، ويرون في شخصية شيخهم معلما من معالم حلب الثقافية ، ذلك الاهيب المثقف والتي لا تخفي نظارتاه السميكتان شعاع الذكاء من عينيه الزرقاوتين .

ولكن هذا كله لم يجنبه شعوره العميق والدائم بالالم والعزلة ، وحتى الغربة ، وكانت لهذه الغربة أصداء عميقة في خطوط لوحاته يستشفها المتأمل ويكتشفها بوضوح اكثر من يقرأ مذكراته .. اذ يقول :

« .. اقسى ما يبتلي به المرء ، وافدح ما يرزأ به مواطن ، شعور بالغربة ، واحساس بالوحدة ، وهو بين عشيرته واهله واحبائه ، وعلى تراب وطنه وارض بلاده ، يرى الاعوجاج ولا يستطيع تقويمه ، يلقى الأذى ولا يمكنه رده ، يمنعه الخوف ، واي حياة للانسان الكريم في خضم الخوف .. واين منه شاطىء السلامة .. » .

وفي معرض آخر كتب يقول :

« .. اننا نعيش في غابة محترقة جفت مياهها ، وغاصت ينابيعها ، وهجرها طيرها ، ولم يبق الا وحشها الجائع دوما يجوس خلالها ، ويفترس بعضه بعضا ، حتى يأتي على ذاته ، بذاته .. »

ويعترف وليد اخلاصي في ذكرياته مع الفنان الراحل(٥) أن روايته « احضان السيدة الجميلة » والتي يكون فيها « اسماعيل » الشخصية الرئيسة في الرواية ، هي اسماعيل حسني ذاته ، وانها قد استوحاها منه شخصيا وقد دفع اليه بها وهي مخطوطة ذات بحذر يشوبه التخوف من ردة فعله ، عندما يكتشف اسماعيل حسني كيف التقط صاحبه اشياء من داخله لا يلحظها أحد الا نادرا والف منها روايته تلك .. ولكن عندما قراها الفنان أثنى عليها قائلا : « مثلما رسمتني على الورق دعني ارسمك على القماش .. » .

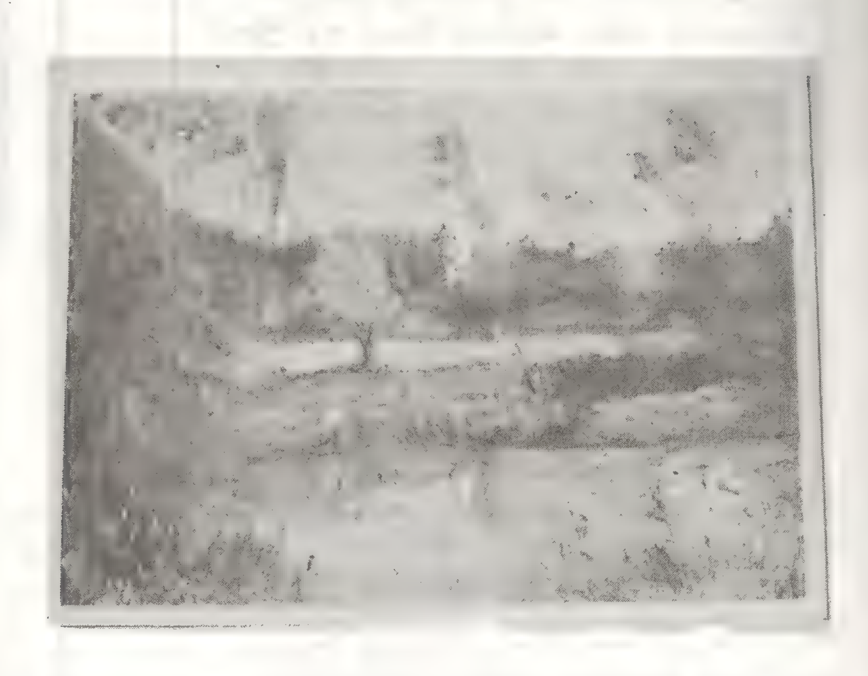
ويبدو ان وليد اخلاصي الكاتب المعروف بحس شفافيته في رسم شخصيات رواياته قد لمس في رهافة حس الفنان الشفافية ذاتها التي جعلته يختزلها في شخصية « الشيخ اسماعيل » في احضان السيدة الجميلة .

ويتحدث الفنان فاتح المدرس عن ذكرياته مع الفنان الراحل(٦) والذي التقى به للمرة الاولى عام ١٩٥٢ في صالة المعارض بالمتحف الوطني بدمشق حيث كان الاول يعرض لوحة « كفر جنة » وتمت بين الفنانين صداقة ادع لذاكرة فاتح المدرس تتحدث عن شذرات منها :

« .. تمت صداقة بين انسان هادىء ووديع وذكي وفنان قدير بالغرافيك له خطوط معلم هو اسماعيل حسني وبيني انا الذي كنت في أول ثورتي على الحياة ، ومحبتي للارض والانسان حيث كنت أكتب وارسم ، وكانت سورية في مطلع ازدهارها الفني والفكري ، كل هذا بعد سنوات قليلة من الاستقلال .. وفي ذات يوم طرق باب داري طارق الساعة الثانية عشر ظهرا .. وإذا اسماعيل يبتسم في هدوءه المعهود ، دخل الدار وتحدثنا حول نبأ سعيد هو ارساله في بعثة الى ايطاليا وتمنى لي بأن أوفق بالحصول على البعثة واللحاق به ، وما أذكره في هذا اليوم انه رسم وجهي على ورقة بقلم الرصاص ، لا زلت احتفظ بها الى اليوم ولعلها احسن ما شاهدت من خطوط فنية واعية متزنة لا تحمل أي شائبة غرافيكية .. وعرفت حينها انني



حمص ـ المحطة



منظر

أمام فنان كبير .. عاد فتحي محمد واسماعيل من روما والتقينا عام ١٩٥٧ في مطلع الصيف حيث نجحت في المسابقة الى بعثة روما وكان كل منهما يعطيني عناوين يرونها هامة تسـ ل علي الحياة في روما .. وعندما علم بأنني مسافر مع أمع وزوجتي والطفلة اليتمة ابنة خالي ضحك من قلبه وقال لي اسماعيل : « كيف يمكنك ان تقـوم بأود هـذه العشيرة من سكن ومعيشة بمـاء الدولار » .. ونصحاني بأن أتريث وأسافر لوحدي ..

لقد كانت أمي بنظري أهم من بعثة روما ، بالنهاية سافرت مع هذه العشيرة الصغيرة الى روما ولمست هناك كم كان لهذين الانسانين رصيد أخلاقي رائع في المحيط الذي عايشاه .

ومرت السنون وانهيت دراستي وعدت الى حلب ومنها الى الجامعة وتمكنت أواصر الصداقة اكثر بيني وبين هذا الانسان الرائع الذي كان يعلم كل ما حوله النظرة الى الحياة بهدوء وقوة .. وادهشني تصوفه ،



أشجار بالحبر الصيني

كان هذا الفنان الكبير يعلم كل من حوله فلسفة الصمت وعدم الاعتماد على الآخرين ، وكان عفيف النفس فنيا ، واعني أنه لم يطلب من الوزارة آنذاك أن يدرس في كلية الفنون الجميلة ، علما مني أنه أقدر معلم ولد معلما .. وكنا نلتقي ونتحدث دائما لماذا مات فتحي محمد .. ولا زلت أذكر جملته حتى الآن : « فتحي محمد قتلته نظافته وعفته الأخلاقية .. » ، ونظرت حولي أزاء هذه الجملة وتراءى لي العالم رهط من القتلة .. اعني أن العالم فقير أخلاقيا لدرجة تخجل حتى الطبيعة البكماء ، وفهمت أن وراء هذا الهدوء وسلامة بناءه النفسي حزنا دفينا له سمة الصمت .. الصمت الذي تعالج به الطبيعة شتى الكيانات الحية والجامدة في الكون ، وانني كلما تراءى لي صورة هذا الفنان أدركت انني نادرا ما سألتقي بانسان مثله ..

وعن اتجاهه الفني سألخص لك ذلك بهاتين الجملتين .. لقد كان الفنان اسماعيل على مستوى الفنانين العالميين في الغرافيك ولا ازال اذكر دراساته عن الأزياء التاريخية التي تخصص بها من روما .. كانت خطوطه سليمة ، هادئة واعية مختزلة ، تشبه كثيرا اللوحة الجدارية التي رسمها « رافائيل » في قبة (سكستين) (...)(٧) ـ مجموعة نساء ـ أما اللون عنده فهو لون الفرات بصدق لا مثيل له ، وكان يفهم ضوء الشمس على الجدران بشكل لا تستطيع اي كاميرا أن تجاريه ، فهو تخطى ما نسميه الفهم العادي للتدرجات اللونية جغرافيا وانسانيا وطبيعيا ، لقد حافظ على الطبيعة ثم منحها وشاح حب ضياء الشمس على الجدران الفقيرة الصامتة .. » .

توفي الفنان في حلب من العام ١٩٨٠ بعد صراع مع المرض انهكه طوال السنوات الثلاث الماضية قبيل دخوله عالمه الآخر ... بذلك ينقطع وريد دفق طوال اربعين عاما بالعطاء الفني والانساني المبدع ، وترك وراءه خيوط رفيعة من ذكريات عريضة في ذهن الكثيرين الذين فقدوا رائدا من رواد الفن التشكيلي المعاصر في سورية .

ـ هوامش :

(١) ، (٣) من مذكرات الفنان .

(٢) الفنان كان استاذا لكاتب التحقيق في المدرسة المذكورة بحلب .

(٤) من وثائق استبيان المعلومات الذي قدمته وزارة الثقافة للفنان عام ١٩٦٢ .

(٥) مجلة هنا دمشق ، العدد ١٤٥ ـ ١٩٨٢/٧/١٦ وليد اخلاصي ، ذكريات مع اسماعيل حسني .

(٦) من حديث الذكريات الذي أجريته مع الفنان فاتح المدرس في مرسمه بدمشق بتاريخ ١٩٩٢/٣/١٢ .

(٧) من المثبت تاريخيا أن البابا « يوليوس الثاني » قد كلف « ميكال انجلو » شخصيا عام /١٥٠٨/ بعمل وتصميم وتنفيذ قبضة سكستين الكنسية ، ولكن « انجلو » نصح البابا بتكليف « رافائيل » برسومات القبة ولكن البابا رفض واصر على تكليفه هو بالذات .. انظر الحياة التشكيلية العدد الثالث عشر ـ سقف كنيسة السكستين ، اعداد مها قواص .

فن التصوير الضوئي والفنون التشكيلية

اعداد : علي رضا النحوي

دخلت الصورة الضوئيـة مختلف نواحي الحيـاة الفنية والعلمية والاجتماعية ، وكاي فن جديد ، لا يمكنه اثبات ذاته ووجوده بسهولة .

وقد جرى لبس حينما خلط الناقدون ما بين مفهوم الصورة الضوئية الفنية والاعمال التشكيلية الاخرى . وحتى الآن لم تاخذ الصورة الضوئية الفنية حقها من اهتمام النقاد ، ووسائل الاعلام المختلفة ، واعتبرت الاعمال الضوئية فنا من الدرجة الثانية ، قياسا بالفنون التشكيلية الاخرى . ورغم أن الاعمال الضوئية لا تقل اهمية عن اية اعمال تشكيلية ، الا ان هذا الفن ـ كما أسلفنا ـ ما يزال في بداياته ،وهو يفرض شخصيته ويعزز مكانته يوما بعد يوم .

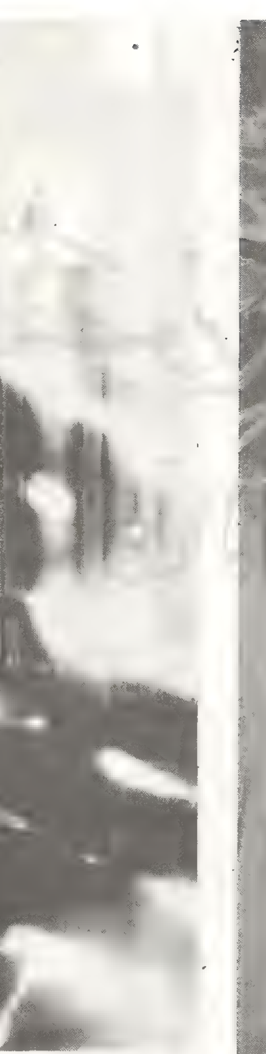
جملة من التساؤلات تطرح يوميا ، حول علاقـة الصورة بالفن ، ومفهوم هذه العلاقة ، وفنية هذا الفن، ومدى ارتباط كل ذلك بصناعـة اللوحة الضوئيـة وتقنياتها المختلفة ، وفيما اذا كان فن التصوير بالضوء، عمل تشكيلي يضاف الى قائمـة الفنون التشكيليـة المتعارف عليها أم لا ؟ .

والمشكلة في ضوء ما تقدم تكمن في نظرة الناقدين التشكيليين للاعمال الضوئية الفنيـة ، ومدى تقبلهم لها ، كأعمال فنية تشكيلية منفذة بواسطة الضوء ، وثمة سؤال يطرح نفسه ويتلخص فيما اذا كان علينا تطبيق مقاييس نقد اللوحة التشكيلية على اللوحة الضوئية ؟ أم يجب النظر الى هذا الفن الجديد من خلال كيانه المستقل ومفهومه الخاص، ومقاييسه وضوابطنا المرتبطة بهذه الصناعة وتقنياتها ؟ وبالتالي هل يجب ان تكون اللوحات الضوئية تقليدا اعمى « للوحات التشكيلية غير الضوئية بكافة تعقيدات مدارسها وانتماءاتها ؟.

من غير شك فان الاجابة على هذه التساؤلات هو واجب الناقدين الفنيين المهتمين بالحياة التشكيلية عموما ، وخاصة أولئك الذين درسوا أو مارسوا أو تعرفوا على التصوير الضوئي وصناعته ، فهم الأقدر على الحكم السليم في معاييرهم النقدية على الصورة الضوئية ، وتقنية صناعتها ، وتفهم الظروف والمراحل التي مرت بها ، مذ كانت فكـرة ، مرورا بصناعتها وانتهاءا بانجازها ، والأخذ بعين اعتبار ما يعانيه الفنان



علي رضا النحوي ـ تقنية مخبرية



عمر الحجرة

الضوئي من مصاعب البحث والتقصي عن أفكاره ، وما تأخذه ظروف تكامل العمل من جهد ومعاناة ، فهو يبحث عن الاستثناء واللامألوف في الأشياء العادية والمألوفة .

من حيث المبدأ ، يجب النظر الى اللوحة الضوئية الفنية ، والفن الضوئي ، كفن واعد جديد يضاف الى قائمة الفنون التشكيلية، له شخصيته المتميزة الخاصة به ، وله مجالاته الاختصاصية ، والتقنية اللامتناهية. وهذا الفن يحتاج الدراية والدراسة والخبرة والممارسة. ولا يمكن لأي كان أن يقوم بصنع صورة ضوئية فنية ، او نقد هذه الصورة ، دون الالمام المبدئي بهذه التقنيات

ولان علم الجمال ومقاييسه غير مختلف عليه ، فمن الضروري تطبيق معاييره حين نقد الصورة الضوئية الفنية . مع الأخذ بعين الاعتبار ما تقدم عن استقلالية هذا الفن وشخصيته الخاصة به . ولا ياتي الاختلاف حين النقد الا لمواضيع هذه الأعمال ومدى ارتباطها بمفاهيم فلسفية معينة . ومن جهتنا فان محور اي فن كان : هو الانسان ، وغاية هذا الفن ، يجب ان يكون خدمة هذا الانسان ، واختياجاته المعنوية والمادية المختلفة .

ولكي يخلق الفنان الضوئي عملا متكاملا يجب عليه خلق التوازن ـ النسبي ـ في عمله وموضوعه ، وهذا يتطلب منه اختيار الزاوية الجمالية والمثالية حين

الالتقاط ، وهيَ تلعب دورا حاسما في تكامل موضوعه الضوئي ، وبدون زاوية جيدة للالتقاط يبقى العمل هزيلا وناقصا . الشيء المكمل لزاوية الالتقاط هو الكادر المحصور ضمن هذه الزاوية ، وخاصة توزع الكتل والفراغات وأي خلل في هذا الكادر سيخل حتما بتوازن العمل الضوئي وقد يحكم عليه بالفشل . إن الزاوية الصحيحة والكادر المتوازن مرتبط بوقت الالتقاط ، وهنا يتطلب من الفنان دراسة وافية لتوزع الضوء على الموضوع وتناسب الألوان ودرجاتها ،ومدى توازنها مع الكتلة والفراغ وزاوية الكادر بشكل عام .

ويمكن القول بأن الموضوع الضوئي المنفذ (بالأبيض والأسود) وهو المجال الأرحب والأوسع للفنان الضوئي، من خلاله يثبت الفنان مدى تمكنه من صناعة الصورة، ويترك بصمات خبرته الفنية ، ويدلل على مهارته وعمق تجربته . وبقدر ما تزداد تدرجات الألوان الثلاثة (الأبيض ، الرمادي ، الأسود) مجتمعة أو منفردة ، بقدر ما يكون الموضوع أكثر غنى وجمالا وفنا . هنا ، يجب على الفنان أن يتمتع بعين ثاقبة مجربة قبل الالتقاط ، وعليه قراءة النسب اللونية وتدرجاتها ، ومدى انسجام توزعها ضمن زاوية كادره، ومدى الاستفادة من الاضاءة الساقطة على موضوعه في اظهار البعد الثالث (عمق المجال) . هذه ميزات يجب أن يتمتع بها الفنان الضوئي ، وبدونها لا يمكن صناعة لوحة ضوئية مدروسة ومتكاملة فنيا .



جورج فرنسيس

الف باء التصوير بالضوء ، هي نفسها التي يتوجب على النقاد اخذها بالاعتبار حين النقد والتقييم نعود ثانية لموضوع الصورة ومدى ارتباطها بأفكار ومعتقدات وتيارات فكرية وفلسفية معينة على شاكلة المدارس الفنية التشكيلية المختلفة في العالم والتي برزت كلها في أوربة والولايات المتحدة نتيجة مراحل سياسية واجتماعية هناك انعكست على مجمل الحياة الثقافية والفنية تأثر بها الفنانون التشكيليون الغربيون نتيجة واقعهم المعاش ، وما نحب أن نؤكد عليه هنا أن الفن الضوئي كغيره من الفنون هو نتاج انساني ، وسنكون ظالمين لأنفسنا فيما لو حجمنا الفن الضوئي ليكون في خدمة الفن أو مقولة (الفن من أجل الفن) ، وهذه مقولة غير صحيحة على الصعيد الحياتي والعملي والفني . ولا يوجد شيء لا يخدم شيئا ، وكل الأشياء تخدم أشياء أخرى ، ولهذا يجب أن نسخر التصوير الضوئي وفن الصورة الضوئية بما يخدم انساننا العربي وقضاياه وحضارته وتراثه . أما الانسلاخ والادعاء بأن (الفن للفن) فهي مقولة سلبية غير واضحة، تخدم غير قضايانا ولا ترفد نهضتنا الحضارية بأي جديد .



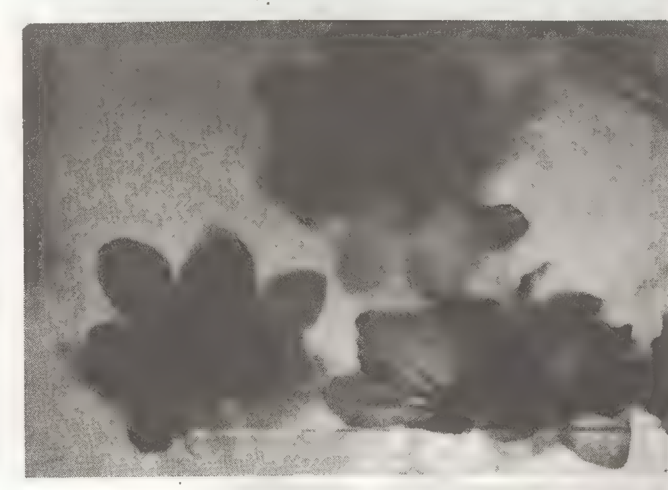
علي رضا الخوري - تقنيات مخبرية



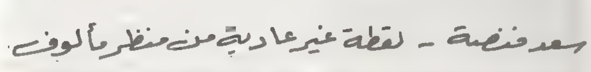
سامر حسيداوي - تشكيل



سامر قرنفل - انتظار - الظروف المناسبة لاستكمال التكوين



الدكتور عمار الرفاعي - رسم بالضوء



سعد فنصة - لقطة غير عادية من منظر مألوف





محمد وليد عوض - آثار سورية - قنوات



هشام طنطا



عبد المعين عبدو - عين ثاقبة و تجميد رائع لا يمكن تكراره -

علي رضا النحوي - تقنيات مخبرية



علي رضا النحوي تقنيات مخبرية





لبنى الجابي - الاستفادة من التراث في صنع لوحات ضوئية .

إن سورية من اغنى دول العالم بمواضيعها التراثية والحضارية ومن الممكن جدا تسخير هذه المواضيع في صناعة لوحات تشكيلية ضوئية رائعة . ولقد حفلت معارض وزارة الثقافة ونادي التصوير الضوئي في السنوات الأخيرة اضافة لعدد كبير من المعارض الجماعية والفردية بمجموعة هامة من الأعمال الضوئية، استغل فيها الفنان هذه المواضيع في صناعة لوحات متطورة فنيا وتقنيا ، وحوّلها الى لوحات تجريدية وتشكيلية جيدة .

لقد تبدل مفهوم الصورة الضوئية ، وارتقى هذا الفن خطوات حثيثة الى الأمام ، واخذ مكانته الى جانب الفنون الأخرى . ولم يعد التصوير بالضوء ، فن الالتقاط فحسب ، بل وفن صناعة الصورة واتقان العمليات الكيميائية الخاصة بهذه الصناعة .

إن الفنان الضوئي هو نتاج حضاري راق يعكس تطور العلوم والمفاهيم الحديثة للتصوير الضوئي وفن التصوير ليس دخيلا على الفنون التشكيلية ، بل هو (فن المستقبل) ، وخطوة هامة واساسية على طريق تطور مفهوم الفن التشكيلي .

وهذا الفن يحتاج الرعاية والاحتضان المخلص ، والدفع الايجابي ، كي يلعب الفنان ، وتلعب الصورة الضوئية الفنية ، دورها في دفع مسيرة الفن التشكيلي العربي السوري الى امام . ورغم ان العبء الأكبر يقع على عاتق الفنان الضوئي ، إلاّ ان عدم تفهم بعض الناقدين للاعمال الضوئية ينعكس سلبا على نهضة هذا الفن الناهض الواعد . وما نتمناه على أساتذة النقد الفني في مختلف وسائل اعلام المسموعة والمقروءة والمرئية ان ينظروان الى هذا الفن الجديد من خلال قوانينه وتقنياته وطرائق صناعته ، والمرحلة التي وصل اليها هذا الفن في بلدنا .... هكذا ياتي النقد ثماره الطيبة .

قصر اشبيلية

ترجمة : فريد جحا

مقدمـة :

تحتفل اسبانيا في عام ١٩٩٢ بمناسبات عديدة : ذكرى مرور خمسمئة سنة على اكتشاف كريستوف كولومبوس لامريكا (١٤٩٢ ـ ١٩٩٢) ، واقامة دورة الالعاب الاولمبية في صيف (١٩٩٢) بمدينة برشلونة، وافتتاح معرض مدينة اشبيلية الدولي بين العشرين من نيسان الى الثاني عشر من شهر تشرين الاول من عام ١٩٩٢ .

وقبل ذلك تقام ، في مدينـة غرناطـة في وفي حمى جامعتها ، الندوة العالمية الخامسة لتاريخ العلوم عند العرب ، بالتعاون مع معهد التراث العلمي العربي بجامعة حلب ، ومعهد التعاون مع العالم العربي بمدريد.

ولقد خصصت مجلة L'œil السويسرية عـدد شهري تموز وآب من عام ١٩٩١ ، لهذه التظاهرة ، وقدمت مقالات مختلفة عن المدينتين ، كان من بينها المقالة الرائعة (قصر اشبيلية) ، والتي نقدم لها فيما يلي ترجمة دقيقة مصحوبة بالصور .

قصر اشبيلية

بقلم : هنري ستيرلان

تتوجه العيون عشـية الاحتفال بمرور خمسمئة عام على اكتشاف كريستوف كولومبوس لقارة جديدة هي امريكا الىمدينة اشبيلية حيثتنظمالمدينة معرضها الدولي عن القرن العشرين ، وحيث تتجه الانظار الى تراثها الاندلسي العربي .

ان كاتدرائيتها التـي بدا البناء بهـا معلمو بنـاء فرنسيون ، لم تنته الا في عام ١٥١٩ . وهي تستطيع أن تفخر بمنارة جرسها التي هي ليست شيئا آخر سوى مئذنة من عصر الموحدين ، ولاتزال تعرف منـذ القرن الثاني عشر باسم (الخيرالدا) . وتتجاوبقصور النهضة فيها مـع مشافيهـا واديرتها مـن العصرين الكلاسيكي والباروكي ، والتي هـي احيانا مساجد قديمة محولة . وفي برج الذهب الذي يحاذي النهر الكبير تتوضع كنوز العالم الجديد ، اي (البيرو) ، واسبانيا الجديدة (المكسيك) .

ان القائمة طويلة ، وتعدادها ممل ، الا اننـا في محاولة لابراز روائعها التي تستحق وحدها الزيارة، اننا نفضل أن نتوقف عند اهم ابنيتها الاثرية واشهرها ونعني به : قصر اشبيلية ... وهو القصر الباذخالذي بناه بيير الاول ملك قشتالة وليون على طراز الاسلوب المدجـن .

(*) عن مجلة L'œil ، العددين ٤٣٢ ـ ٤٣٣ تموز وآب من عام ١٩٩١ . ص ٢٨ ـ ٣٣ .



كتابة باللغة العربية على أحد جدران القصر

تأثير الاسلوب العربي :

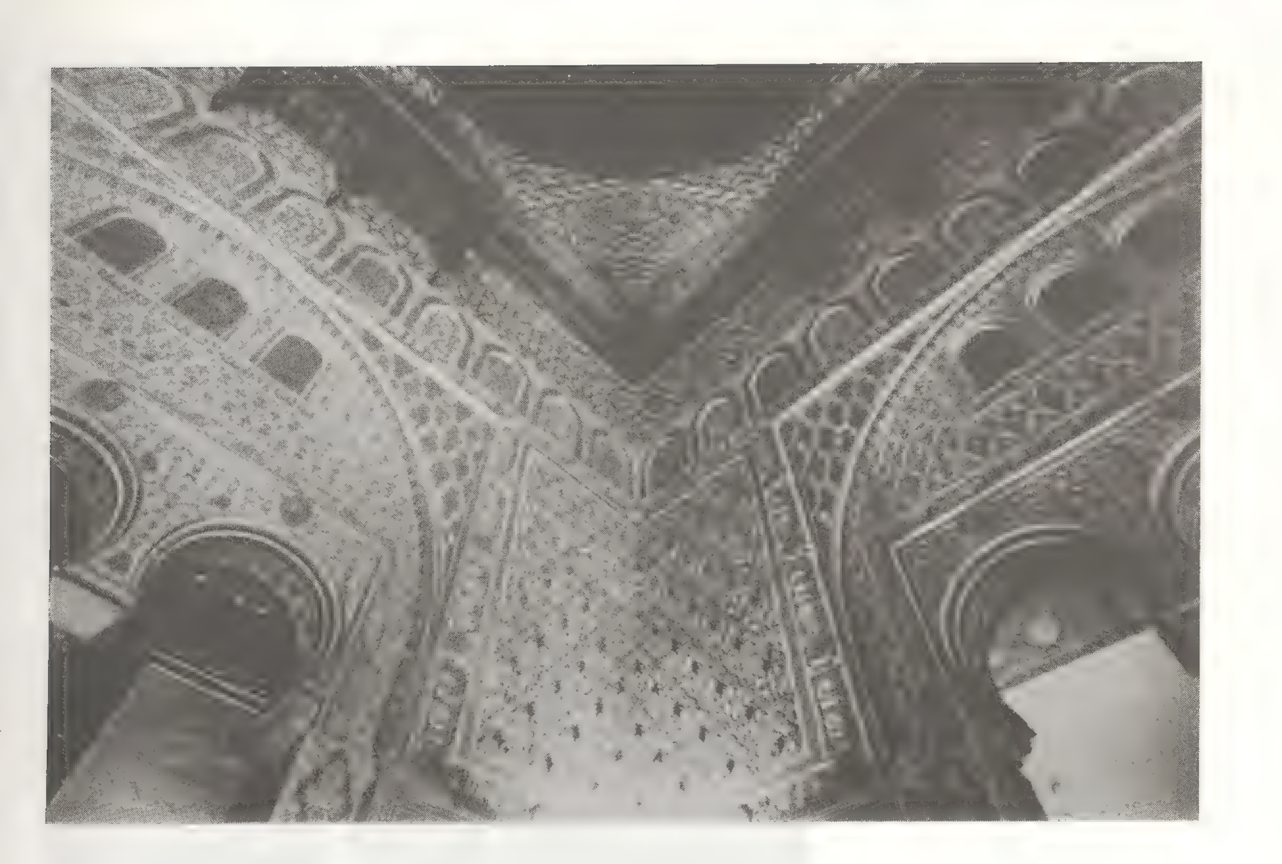
لم تتوقف اسبانيا النصرانية ، منذ الفتح العربي في عام ٧١١ عن الدفاع عن نفسها ودفع الفاتحين نحو الجنوب . ولقد صحب ملحمة الاسترداد التي قام بها فرسان الشمال ، جذب لا يرد لحضارة خلفاء قرطبة الباذخة ، ثم حضارة السلاطين الاندلسيين . ان تقدم النصارى الذي زاد انطلاقا من انتصار عام ١٢١٢ توصل الى احتلال مدن يعيش فيها عدد من المسلمين. فلقد وضع في المدن المستردة (طليطلة وقرطبة واشبيلية) ، عمال وبناؤون وتقنيون عرب كانوا يشكلون الجماعة المدجنة . . . وضعوا معرفتهم ومواهبهم في خدمة الفاتحين الجدد .

وهكذا ظهر فن مسيحي متأثر بأشكال وطرز عربية ومعهد ديكور مغربي ، وهياكل ابنية مسلمة ، هذا الفن المجدد يؤكده شغف عهد الاقطاع هؤلاء بصنائع مسلمي اسبانيا . وهكذا انتج الاسلوب المجدر سلسلة من الاعمال الناجحة تمثلت في كنائس وقصور قلاع .

وبني ، في غرناطة ، في القرن الرابع عشر ، وفي قلب ما تبقى من الارض الاسبانية تحت حكم العرب ، أي ما يسمى بالاندلس ، بنى سلاطين بني نصر قصرهم الباذخ العظيم (الحمراء) وأثر هذا العمل العظيم في جمع اشكال التعبير بدليل أن العدد الاكبر من الملوك النصارى طمحوا في اعطاء قصورهم مظهر بناء مغربي.

عهد بيير الاول :

كان ملك قشتالة دليون المعروف تحت اسم (بطرس القاسي) (١٣٤ــ ١٣٦٩) نموذجا للملوك الاسبان الذين فتنوا بالثقافة الاندلسية . وهكذا ، عاش في اشبيليا حياة ملك مغربي ، وتسمى بالسلطان ، وطبق نظام بروتوكول بني الاحمر في غرناطة ، وعهد الى مهندس معماري عربي ، يدعى (الجلبي) ، أمر بناء قصر باذخ . وانتصب هذا الاخير فوق بقايا القصر القديم الذي كان قد تبقى منه بضعة ابنية وحدائق .



زاوية قاعة السفراء في القصر باشبيلية .

لقد بني قصر بيير الاول بأيدي بنائين مجدرين من اشبيلية ، وطليطلة وبأيدي مختصين قدموا من غرناطة ، مبعوثي ملكها محمد الخامس الذي كان قد انهى بناء قصر الحمراء . وهكذا استوحى البناء الاشبيلي من القصر المغربي الاخير ، واحتوى قصرالملك النصراني مثل قصر الحمراء ، باحتين ، وعرضت القصر ، كالحمراء اعمدة دقيقة من المرمر ، تحمل عقودا من الجص المشغول ، وتزيا اخيرا مثله بمجموعة رائعة من الفسيفساء القيشانية المتعددة الالوان ، المقسمة الى اشكال هندسية ... واذا ما كان قصر الحمراء ، عمل يوسف الاول (١٣٣٣ ـ ١٣٥٤) ومحمد الخامس (١٣٥٤ ـ ١٣٩١) ، فان قصر اشبيلية لم يبدأ به الا في عام ١٣٦٤ . والحق ان محمد الخامس في وضع بتصرف بيير الاول اختصاصييه في البناء ، اشارة الى الاعتراف بفضل المساعدة التي اعادت الملك المغربي من منفاه الى السلطة .

بامكاننا ، دون مبالغة ، اتخاذ اشبيلية مثالا ممتازا على الفن العربي الاندلسي .

واننا ناسف للاضافات الكريهة للطوابق التي بناها فوق الاروقة المقنطرة الملوك الكاثوليك ، ثم بدءا من عام ١٥٢٦ الامبراطور شارل كانت ، ومن دون ان نتحدث عن الاصلاحات التي تمت في عام ١٦٢٤ بصورة سيئة في ظل حكم الملك فيليب الرابع ، ومع ذلك يبقى ما هو اساسي من الطرز والديكور في المبنى الاشبيلي ، وكله مستمد من روح طراز بني نصر ، ملوك غرناطة .

فمن الساحتين ، واوسعهما المسماة ساحة الانسات ، نطل على رواق مقنطر يدور على شبه مستطيل بعرض خمسة عشر مترا ، وبطول تسعة عشر مترا . انه يحيط ببركة من الماء ، ويقدم لنا في العرض خمسة عقود ، وفي الطول سبعة . وتشكل



محلس العرش لبطرة السلطان المسيحي

العقود التي تستند على اعمدة دقيقة متوائمة من المرمر .. تشكل هذه العقود نوعا من رواق . كماترسم العقود المفصصة تقوسا بيضويا متاثرا بالفن القوطي الذي لا نجد له مثيلا في قصر الحمراء . واذا كن اليوم باهتات ، فيجب تخيلهن مغطيات برسوم حية كانت تغطيهن من قبل،وتعطيهن شيئا كثيرا من الحياة .

وتحيط بالساحةخلف الاعمدة من تحت،مساحات مغطاة بفسيفساء رائعة تحدد رسومها المنحنية الى الوراء والمتجددة باستمرار فوق ارضية بيضاء تضم اشكالا متعددة الالوان بين ازرق واسود واصفر ، تشكل المسدسات والمثمنات فيها نجوما متعددة الاشكال .

الرسوم النجمية هذه توجد ايضا على السقوف اي تعلو عناصر من الخشب يندمج بعضها في بعضها الاخر بدقة مدهشة ، تسير حسب الطراز الخشبي المستعمل في الفن الاسلامي . وبما ان هذه الحشوات الخشبية مغطاة بالذهب وبالدهانات الحية ، فانها تعرض بذخا وجمالا خاصين ،وخاصةفي غرفة الاستقبال ذوات الابهة ، حيث يغطى التذهيب المقرنصات البيضاوية .

وتقود باحة الانسات بصورة مباشرة الى قاعة العرش في القصر ، فهناك كان يحيط ببطره القاسي بلاط يذكر ببلاط السلاطين . ان هذه الفنون قد افسحت الطريق لطرز غربية عندما انتقل القصر الى ايدي أسلاف (السلطان النصراني) . ان تحويل الديكور العربي الذي يغطي جدران هذه القاعة المربعة والذي سيطر على القبة نصف الكروية من خشب الآرز



ساحة الآنسات في القصر

ان هذا التحويل في الصور يذكر باصداف القديس جاك ، وبالحج الى كنيسة الكومبوستيل ، أي الحرب الصليبية الحقيقية التي كانت قد شنت من قبل ، ضد العرب المسلمين .

فن حياة مرهفة

وكان اعجاب بطرة الاول بالفن العربي عميقا الى حد انه حفر كتابات عربية على امتداد الجدران : كانت هذه النصوص ـ وهي احيانا مفتعلة وذات غرض تزييني فقط ـ ومحفورة في الجص .. كانت تسير فوق لوحات الفسيفساء . وهي تقدم دليلا جديدا على أن قصر اشبيلية نوع اخر من قصر الحمراء ، على الرغم من كونه نصرانيا .

هذا التقدير للحضارة الاندلسية يستند على فن حياة مرهفة طوره بنو نصر في غرناطة ، في قصورهم اللطيفة ، وقاعات استقبالهم وحدائقهم ذوات الظلال التي تتراقص فيها المياه وترطبها ، واذا ما كان قصر اشبيلية لا يضم حدائق عربية خالصة ، على خلاف «جنة عريف» غرناطة ، فان نباتاته الجميلة ، واحواض مياهه ، وزخارفه ، واروقته المبنية على طراز من النهضة وعصر الباروك ، تردد مثلا يمثل جنة تليق بالسلاطين الاندلسيين ، حلت فيها الزخارف المسيحية محل الفسيفساء العربية المصنوعة من القيشاني . وهكذا كانت جنة عدن الموعودة بالنسبة للامراء المسيحيين الاندلسيين هي جنة القرآن الكريم المتمثلة في بستان مسلم ، خلد الملوك الاندلسيون فيه تقاليد متطورة لثمانية قرون من الوجود العربي في اسبانيا .

دولاكروا
رسام المرأة..

ترجمة: عطيفة الكيالي

موريس سيرو للاز



دولاكروا



اوژن دلاکروا



الين

لقد قيل أو كتب مرات عديدة أن [أوجين دولاكروا] لم يكن يرسم نساء جميلات ، على كل حال ، لا يبدو لنا هذا التعبير اي (الجميل) مناسبا حين يطبق على فن هذا الاستاذ الرسام ، ان عبقريته تدفعه، في الحقيقة ، الى تصوير الاندفاع والعاطفة او ، بصفة عامة، الى تصوير الكآبة والسوداوية او الحلم الداخلي، ان خياله الخصب يسمح له أن يبدع نماذج متعددة للمراة ، ولهذا السبب نفسه ، مضافا اليه أنه يحتقر (الكليشية) النموذجية للمرأة الجميلة ، فقد كان يرسم المراة في قمة جمالها الشامخ والمثير ، كما يرسمها في أحوالها العاطفية بجميع تعقيداتها ، وكان يروق له احيانا ان يجسد جمالها الذابل كما فعل في لوحاته المسماة [الحريم Les Odalisques] و (الشرقيات) وأحيانا أخرى ، كان يرسم معبرا عن عنف حركاتها ، وميولها الحسية المحمومة والعنيفة ، وذلك ، بالتحديد، في لوحته (موت ساردانابال) ، وكان في أغلب الأحيان يحيطها بهالة من الغموض المنبعث عن أحلامها الداخلية، ويضعها ضمن عالم من الخيالات والرؤى ، ذلك ان المراة في نظر (دولاكروا) خاضعة لقدر محتوم منذ عهد حواء ومريم العذراء ، وقدرها ، على الأغلب ، في رايه ،

(*) مجلة المقال الشرقي (L'oeil) السويسرية ـ العدد (٣٨٣) ـ حزيران .



امرأة عارية

هو الخضوع لقدر قاس حتمي : انها سيئة او ملعونة ، وهي ، حين تبدو ، في بعض الأحيان ، مطمئنة قانعة تحت ضغط الخضوع المضني كما في لوحة (آريان المهجورة) ، فان ميولها النفسية تتعاظم بتأثير من عواطفها الخاصة : حب عنيف ، ومآس تدفعها بسرعة الى الجنون أو الى الحقد العنيف كما في لوحة [ميديا Medée] ، أو نحو الموت كما في لوحات [أوفيلي ، جولييت ، ديدمونة ، ليدي ماكبث ، ومارغريت التي أغواها فاوست] هذه النماذج الانثوية المختلفة والاثيرة لدى الرسام كانت موضع دراسة وتحليل مثيرين للاعجاب من قبل (بودلير) ، وذلك في أثناء العرض العالمي الذي جرى عام (١٨٥٥) .

وبصورة عامة يمكن تقسيم نساء (دولاكروا) الى صنفين اثنين : فبعضهن من السهل فهمهن : فهن ، غالبا ، متدينات ، وجميلات بالضرورة مثل لوحة (الصبية النائمة) التي يبدو منظرها من الخلف ، وذلك في سقف معبد (ابولون) ، وهن غنيات ، وسمينات ضخمات ، ومترفات ، يتمتعن ببشرة شفافة رائعة وشعر فاتن ، اما الاخريات فهن تارة (نساء من التاريخ) مثل (كليوباترة تتامل الافعى) ، وتارة اخرى نساء مغامرات من نوع (مارغريت) او (اوفيلي) ، ممن يمكن أن ادعوهن ببساطة : نساء العواطف الحميمة ، وقد يكن قديسات او (مادلينات) ، ويمكن القول انهن يحملن في اعينهن سرا اليما من الصعب ان



وجه البارون أوكس

يتوارى في أعماق الغموض ، فشحوبهن يعد دليلا على صراع نفسي داخلي ، وسواء أكان ما يميز أولئك النسوة نفحة القداسة أم سحر الجريمة ، وسواء كانت حركاتهن واهنة م عنيفة ، فانهن مريضات الفكر والقلب مما يجعل اعينهن تختزن ثقل الحمى ، او التعبير غير السوي ، والغريب لمرضهن ، وذلك في النظرة الحادة لما يدعى فوق الطبيعي .

ولكنهن ، في الوقت نفسه ، نساء متميزات من حيث الجوهر دائما ، ولكي أختصر القول كله بكلمة واحدة واحدة اقول : ان (دولاكروا) كما يبدو لي هو الفنان الأكثر موهبة وقدرة على التعبير عن المراة الجديدة ، وعلى الأخص المراة الجديدة في مجالات موهبتها سواء في الميدان الجحيمي أم في الميدان الالهي ، فهؤلاء النسوة يحملن طابع الجمال الشكلي الحديث ، كما يحملن طابع الحلم ، غير أن العنق ضخم ، والصدر محدود نوعاما ، والحوض عريض ، اضافة الى جمال الذراعين والساقين .

وقبل وفاة الرسام بعام واحد ، وفي أثناء افتتاح معرض [مارتينيه Martinet] سنة (١٨٦٢) ، وجه (بودلير) الذي أسف سابقا لغياب لوحة (موت ساردانا‌پال) ، عن المعرض العالمي عام (١٨٥٥) ، وجه أجمل مديح يمكن أن يحلم به فنان بقوله : - [لقد امتلأت أحلامي ، مرات عديدة ، بهذه النماذج الفاتنة التي تتحرك في هذه اللوحة الفسيحة الرائعة كالحلم ، فها نحن أولاء نشاهد لوحة (الساردانا‌پال) من جديد ، انها الشباب العائد] .

وهكذا يمكننا أن نؤكد أن (دولاكروا) قد أبتكر نموذجا للمراة غير خاضع للقالب التقليدي ، ومضادا بصورة خاصة للنموذج الذي ابتدعه (انغر) Inger في الفترة الزمنية نفسها ، أي النموذج المبني من حيث الاساس ، على الجمال المثالي .

وفي الوقت الذي يعبر فيه (دولاكروا) عن احتقاره النموذج (الآنغري) ، يتخيل المراة متكاملة بمعنى انها المراة التي لا تكون هي ذاتها كلية ، كما لا تكون سواها في الوقت ذاته ، أي أنها (ليست ملاكا



موت کا تون



ترکی بجلس



نساء جزائريات

ولا شيطانا) ، فهي تبدو لنا اذا بمظهر دقيق الفخامة ، مضطرب الشهوانية ، كما تبدو مجردة من كل بهيمية ، مبتذلة مظهرة عذوبة ، مفعمة ... بالنبل والسمو .

في المرحلة الاولى من احتراف (دولاكروا) لم تكن المرأة ، قبل كل شيء ، سوى (نموذج) بسيط في مرسمه ، معروضة فقط وهي عارية تماما ، فحين رسم ، في تلك الفترة ، الآنسة (روز) التي كان يتحدث عنها كثيرا ، كان يشعر بانه اسير بشرتها اللماعة ، وكان يحدد الكمال الدقيق لأوضاعها عن طريق اضفاء لمسات بارعة لا تجارى .

أما فيما يتعلق بلوحاته المسماة : (الحريم Les Odalisques) ، فقد كان الطابع معاصرا بكل معنى الكلمة ، فهذه اللوحات تختلف تماما عن لوحات منافسة الكلاسيكي الشهير (آنغر) ، فقد نأى (دولاكروا) عن التزينيات والخطوط التقليدية التي كانت عزيزة على نفس (آنغر) ، لانه رغب في ابداع كل ما هو صعب المتناول في رسم المرأة في كل تفاصيلها ، أي المفهوم الاساسي للأنوثة ذاتها ، مزيج من الرغبات المرتوية بدرجة قليلة او كثيرة ، اغراء من خيال او وهم ، بوهيمية النفس وانطلاقها ، وتأثير الأحلام الخارقة ، كل ذلك نجده واضحا في لوحة [آلين الخلاسية] ، ولوحة [المرأة والببغاء] ، و [الأوداليسك] ، ولوحة [الاستيقاظ] التي تعتبر قمة في الجمال الفني ، والملاحة ، والسحر ، والغوض الغريب الأخاذ .

ان الرحلة التي قام بها (دولاكروا) الى افريقية الشمالية عام (١٨٣٢) ، قد قلبت من جديد رؤيته ومفهومه عن المرأة ، ان النساء المغربيات والجزائريات



فارس يحارب في معركة

واليهوديات اللواتي صحبهن خلال ما يقارب أشهرا ستة ، قد أوحين اليه بلوحات باهرة ، ورسومات مائية عديدة ، وليس هذا فحسب ، بل لقد نفذ بعد عودته لوحات وأشكالا تزيينية في (قصر بوربون) ثم في (قصر اللوكسمبورغ) ، وهكذا كانت المراة المزينة على الطريقة الشرقية في المناسبات الاحتفالية ، كما في لوحة [نساء الجزائر في بيوتهن] أو [عرس يهودي في مراكش] المصممتين على لوحات مائية رائعة منقولة على الطبيعة، اقول هكذا كانت هذه النوعية للمرأة توحي بنماذج للمرأة مختلفة ، وبتقاليد مختلفة : فثمة نساء واهنات ، ونساء ثريات ، ونساء مزينات مفعمات بالحنين ، وأخريات كلاسيكيات تماما مثل التماثيل الاغريقية ، [يبدو في افريز قاعة العرش في قصر البوربون] ، أو نساء يرتدين ثيابا تقليدية ، كما في لوحة (الاسباسي) في قبة مكتبة (اللوكسمبورغ) .

ولا يثير دهشتنا أن يكون تصويره النسوة المستوحيات من الاساطير أو الرموز أو التاريخ مختلفا اختلافا كبيرا عن تصويره النسوة المستوحاة من الديانات ، ذلك ان (دولاكروا) يركز فنه على موضوع كل شخصية بحيث يفرق المشاهد إحداها عن الاخرى، كما في لوحات (ديانا ، جوبون ، آريان ، أندروميه ، كليو باترة ، وميديا] فهؤلاء النسوة ، قبل ان يكن إلهات ، أو شخصيات أسطورية ، فميديا، التي تحتضن أولادها بقوة قبل ان تقتلهم ، تبدو مؤثره ، وهي

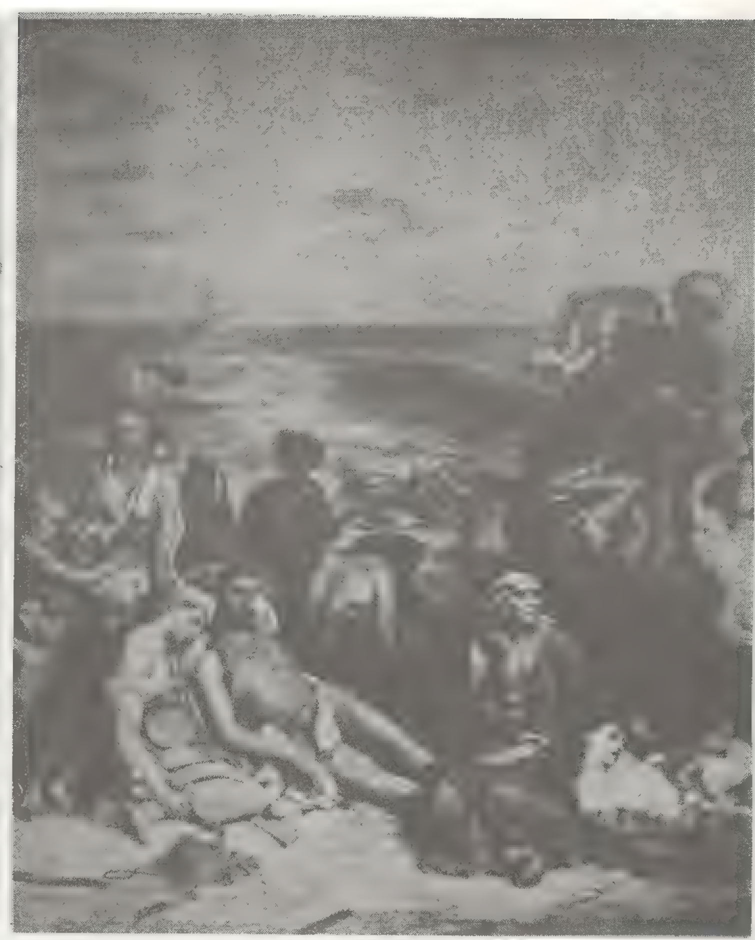


اورفلين في المقبرة



١٤٠ بورزيه







مذبحة شيو .

دولاكروا

مدفوعة بغيرتها ، التي حملتها على ارتكاب جريمتها بدافع من نوبة جنون مأسوي مدمر .

وفي رسومه الرمزية التاريخية ، ماذا يمكننا ان نقول عن وجه (لاغريس المحتضرة فوق خرائب ميسولونجي) أو عن المراة المنتصرة نصف العارية ، والمفعمة بالحماسة والاندفاع ، وهي تلوح برايتها مثلثة الالوان ، في لوحته المسماة (الحرية تقود الشعب) ؟

وعلى العكس من ذلك ، ففي الميدان الديني، نلاحظ كم كان (دولاكروا) نابضا بالحنو ، والرافة ، حين يضيء بالوانه عذراواته تحت الصليب ، او اولئك اللواتي ، يحطن المسيح الممدد على اذرعهن بحنان الام وشجاعتها وآلامها ، وذلك في لوحاته المسمات (المنتحبات) المؤثرة !! ، او اولئك النسوة القديسات ذوات الملامح النبيلة السامية ، والتعابير الحزينة النابضة بالشفقة ، اللواتي يرفع بعضهن جثمان القديس (سيباستيان) ، وبعضهن الاخر جثمان القديس (إيتين) ، وأخيراً ، وعلى وجه الخصوص ، (مادلين) ذات الوجه الجليل الموحي بحنانها الجم !!

لقد استعار (دولاكروا) ، على كل حال ، من التاريخ الادبي بطلاته الاكثر شهرة والنساء اللواتي صورهن بوجوه متعددة ، وحالات نفسية متنوعة ، سواء أكن حالمات ام شهوانيات ، لطيفات ام ثائرات ، واهنات، ورعات، أو وحيدات، محصنات امفاسقات، متواضعات ام متكبرات ، مستسلمات ام متمردات ، غاضبات ام وديعات ، عاشقات أم بطلات رومانسيات، عاقلات أم مجنونات ، أولئك النسوة ، بصورهن المذكورة المتعددة كن دائما يتصفن (بتفرد) لامثيل له ، فهن متميزات ، وعلى درجة كبيرة من الأصالة هكذا كن في الحياة وبعد الموت .

ان هذه المشاعر المتنوعة، وهذه الأوضاع المختلفة، **وهذه المصائر الماسوية ، اكتشفها الرسام في بعلات (شكسبير) ، ولكنه اضفى عليها شهرة تتلاءم مع معتقداته الشخصية ، وتنبع من خياله العبقري !. فأوفيلي الجميلة غدت مجنونة بعد أن تلقت نبأ موت والدها فانتحرت غرقا في النهر وهي تقطف ازهارا ، وجولييت ، التي لا تتمكن من الزواج (روميو) بسبب**

أسرتين من (فيرونا) ، انهت قصة حبها بالموت ، لاتتمكن من الزواج من (روميو) بسبب العدواة بين أسرتين من (فيرونا) ، أنهت قصة حبها بالموت ، وديدمونة الحنون الرقيقة الفاضلة التي كانت موضع الشك ، ماتت مقتولة بيد (عطيل) و (ليدي ماكبث) انتهى امرها بالانتحار .. تحت تأثير هلوساتها القاتلة .

وفضلا عن ذلك ، فان قصائد (اللورد بايرون) سوف توحي للرسام (دولاكروا) ، ببعض النماذج الانثوية الشديدة الخصوصية ، نساء من الرقيق ، عاريات ومقتولات حول سرير (ساردانا بال) أو صبية رقيقة ، (زليخا) تحتضر على صدر حبيبها (سليم) ، وذلك في لوحته (خطيبة عبيدوس) ، أما (لوسي) في لوحته (خطيبة عبيدوس) ، أما (لوسي) في لوحته (خطيبة لاميرمور) ، للكاتب (والتر سكوت) فسوف تتيح للفنان أن يبدع شخصية مغرية بشكل عجيب ، ولكن كان مقدرا لها ان تنتهي الى المصير المأسوي نفسه: فهي حبيبة رجل ، ولكنها ، في الوقت ذاته ، زوجة رجل آخر رغما عنها ، ولهذا فقد اصيبت بالجنون وماتت بعد فترة وجيزة ، و (ربيكا) في قصة (لوالتر سكوت) بعنوان (ايفانهو) ، ربيكا هذه التي خطفت من (بوازغيلبير) رسمها دولاكروا وهو يتخيل اليهوديات الحسناوات اللائي رسمهن في مراكش عام (١٨٣٢)، أما (غوتة) فقد لقي لدى الفنان صدى كبيرا في الفن والجمال ، وذلك من خلال قصة (فاوست) : فلوحات الفنان سوف تظهر بدقة خصوصية الشاعر وتميزه ، والرؤى المتعددة التي تخيلها الرسام عن (مارغريت)!. أحلام ، وحنان ، وحب ، وعذاب ، وتوجه مأسوي نحو الهاوية والجحيم ، بصورة تضم عظمة الشخصية وجمال الموضوع .

ان الشخصيات الانثوية في الادب الايطالي لم تكن لتجعل (دولاكروا) غير مبال بهـا ، فالمراة المستعبدة (سوفرين) ، وهي فوق المحرقة الى جانب (اولاند) تشاهد البطلة العظيمة (سالفاتريس) فوق جوادهـا الجامح (كلوران) وذلك في لوحة (لوتاس) ، بينما نجد (دولاكروا) ، (رولان الغاضب) لارسطو ، يستوحي بدقة أجمل وافضل ما عرض من رسم لظهر انثوي عار ، وذلك في لوحة (مارفيز) ، فهي بالتاكيد ، مع لوحـة (الاستيقاظ) التي تحدثنا عنها سابقا تعتبران اشهر اعمال هذا الفنان .

واخيرا ، فان صـورة الفتـاة المحـررة من قصر (غالپان) من قبل (امادي دوغول) تذكرنا بمظهرها المحافظ المتوسل ، النابض بعرفان الجميل المؤثر ، تذكرنا بمظهر نسوة البلاط في لوحة [دخول الصليبيين الى القسطنطينية] .

ولم يرسم (دولاكروا) سوى القليل من الصـور الشخصية ، ولا سيما الصور النسائية التي نذكر من بينها صورا لقريباته أو صديقاتـه من أمثال العمة (بورنو) ، أو العمة (ريسنر) ، والسيدة سيمون ، والسيدة دولاپورت ، والماركيزة دوموروني ، والآنسة دولابوتراي ، وجورج صاند ، وخادمتها العجوز (جيني لوغييو) ، وهنالك لوحات عدة تبرز السيدة (دالتون) و (اليزا بولانجيه ـ كافييه) ، و (السيدة والآنسة پييرو) وهما زوجة وابنة صديق طفولته .

ان الحضور النسوي الدائم ، في كافة الأعمال الفنية التي أبدعها هذا الفنان المعلم ، دفع بعضهم الى الظن بأنه يجسد حالة خاصة في حياته ، انها فكرة مغرية بكل تأكيد ، ولكنها ، في الوقت ذاته ـ تفتقر الى الصدق .

ان احدى التناقضات ، وما أكثرها في شخصية دولاكروا ، هي انه ، في الواقع ، لم تكن له ابدا سوى حبيبة واحدة : هي الرسم ، ولا تعتبر ، نتيجة لذلك ، بعض الصلات السريعة والعابرة التي اقامها ، ذات اهمية ، مثل مغامراته مع خادمات شقيقته (السيدة دوڤيرنيناك) او مع بعض من يقوم برسمهن في مرسمه ، ولئـن كانت (مدام دالتـون) ، ومدام بولانجيه ـ كافييه) ، أو ربما (مدام ڤييو) قد استجبن لاغراء الفنان ، فانها تعتبر حوادث عارضة وغير مستمرة ، كذلك كان ميل (دولاكروا) نحو ابنة عمه البارونـة (لوفورجيه) ، يحمل قدرا كبيرا من المصلحة .

ونعتقد ، بالمقابل ، أن هناك امراتين كان لهما ، في الحقيقة، اهميتها : (جورج صاند) التي اغرته بثقافتها العميقة على وجه الخصوص ، وبتمردها ، فقد تمكنت من منحه صداقة مخلصة ودائمة ، لقد تذوق لديها ، في الواقع ، خصوصية المراة والصديقة ، اكثر من الفن الادبي .

غير أن عواطفه الكبرى قد خص بها (جيني لو غييو) الخادم ذات القلب الكبير، التي سهرت عليـه ورعته بحنان اتسم أحيانا بالسيطرة ، وبما أنه كان يعاني من مرضه الذي سيقضي عليه ، فقد اعترف ، وهو الى جانبها ، من رعايتها وشجاعتها ، كما قدر حبها المنزه عن الغرض حق التقديري .

وكان يحب أن يسألها النصح في ابداعاته الفنية ، لانه كان يثمن صحة ملاحظـاتها ، وحسـها السليم القوي ، لقد كانت ، حقيقة ، المراة الوحيدة في حياته ، كما كان فنه الحبيبة الحقيقية الوحيدة .

ولكن الم تكن كل هؤلاء النسوة اللواتي صورهن هذا المعلم العبقري في لوحاته ، مغترفا من أحلامـه وخياله الخـارق ، وفي مختلف أوضاعهن ، ألم يكن جميعا حبيباته ؟؟ .

الخزف الصيني

أبجدية لتاريخ شعب وانتشار حضارته إلى العالم

بقلم: زكريا شريقي

... وكما كان الايقاع منذ زمن طويل ، يشكل عنصر طرب ونشوة للانسان القديم ، فانه مع الزمن قد تطور ذلك الايقاع ، خطوة ، خطوة ، ثم قفزة قفزة .. ونقرة نقرة ، حتى اصبح غناء ورقصا .

... وربما انشد الانسان باصوات مبهمة غير واضحة ـ مثل الحيوان ـ قبل ان يتعلم الكلام ، ورقص حين انشد .

كذلك فان (الزخرفة على الخزف) قد تكون بداية فن التصوير ، ويؤكد (ول ديورانت) على ذلك بقوله: [والخزاف حين يزخرف سطح الآنية ، التي صنعها بزخارف ملونة ، يخلق فن التصوير] .

والحقيقة ان التصوير عند البدائيين ، لم يكن فنا قائما بذاته ومستقلا ، انما كان مرتبطا بفن الخزف ، وصناعته .. [ويجوز ايضا ان يكون الخزف وصناعته ، اصل النحت] فبعد صناعة الاواني النافعة والضرورية لاستعمالات الانسان ، تحول الخزاف الى تصوير الاشخاص وتجسيدهم بواسطة الطين ، واستفاد من ذلك في تمائمه الدينية ، والسحرية .

الخزف .. تعريفه وصناعته :

« الخزف هو الفخار المزجج ، اي انه الطين الممزوج بالمعادن والذي اذا عرض للنار ساح ، واستحال الى مادة نصف شفافة شبيهة بالزجاج »(١) .

والخزفيات تصنع من الطين المشوي حتى درجة عالية تفقدها الليونة . وللطين الذي يصنع منه الخزف عدة الوان تتراوح بين البيضاء او الصفراء او الازرق ، وجميع هذه الالوان عندما تتعرض الى درجة عالية من الحرارة تتحول الى اللون الخمري او البني .

ومع تطور استعمالات الطين للخزفيات على مر العصور ، توصل الخزافون الى صناعة بعض المواد التي تزيد من تماسكها وقوتها . « وقد صنع الصينيون الخزف من مادتين هما « الكولين » وهو طين أبيض نقي مكون من قناة الفلسبار وحجر الجرانيت ، ومن « الپي ـ تن ـ ذري » وهو كوارتز ابيض قابل للانصهار . وهو الذي يكسب الاواني الخزفية مما فيها من الشفافية »(٢) .

وتسحق هذه المواد كلها ، وتخلط بالماء فتتكون منها عجينة . ويتم تشكيل الاجسام التي ستكون الشكل النهائي للعمل الخزفي وفق احدى الطرق الثلاثة التالية :

١ ـ التشكيل عن طريق عمل النماذج .
٢ ـ التشكيل بواسطة القوالب .
٣ ـ طريقة صنع الفخار المعروفة بدوران الكتلة وتشكيلها خلال الدوران من قبل الصانع ، وبعد ان ينجز الشكل المطلوب ، يطلى بمواد او عجائن ملونة وقد يطلى سطح الشكل بمادة « تصهر مع السيلكا » ويدهن بها سطح الاناء حيث يصبح مانعا لنفوذ الماء .

« وكثيرا ما كانت تنقش العجينة ، وتلون قبل ان تضاف اليها المادة الزجاجية الشفافة ، او تلون الطبقة الزجاجية بعد حرقها ، ثم تثبت عليها بحرقها مرة ثانية » واحيانا تشوى الاشكال بعد رسمها وتلوينها في افران خاصة مرتفعة الحرارة ، اي فوق / ١٢٠٠ / درجة فيما يتعلق بالسيراميك .

اما الاواني الفخارية ، فهي لا تحتاج الى مثل هذه الدرجة من الحرارة ، وقد تحرق بعض الخزفيات اكثر من مرة ، اي مرة بعد تشكيل الشكل العام ، ومرة بعد الرسم والطلاء ، ويدعى الحرق الثاني ب « التسوية » .

اما الميناء ، فكانت تصنع من الزجاج الملون بعد ان يصار الى دقه ، وسحقه جيدا ثم يحول الى مادة سائلة



آنية فخارية على شكل حيوان - بين عشرة آلاف وأربعة آلاف عام مضت

يضعها الرسام على الآنية بفرشاته الرقيقة ليبدع الرسوم ، والاشكال المطلوبة .

فالرسوم على الآنية ، هي بالطبع مختلفة ، وذلك حسب الزمان ، والمكان ، والبيئة ، اضافة الى مهارة الفنان ، وغالبا ما كان الرسامون يختص كل منهم برسوم معينة ، وكان لكل فنان مواضيعه الخاصة به ، كالمناظر الطبيعية ، او الطيور او الحيوانات ، او الرهبان المنقطعين في خلواتهم بين الجبال ، او رسوم حكايات الاساطير الدينية منها ، او الدنيوية ... اضافة الى حياة الابطال واعمالهم .

الخزف تاريخيا :

من المعروف أن الخزفيات الاولى في التاريخ كانت تمتاز بالبساطة ، نظراً لبساطة الحياة آنذاك ، وبالتالي بساطة الادوات الضرورية التي استعملها الانسان القديم في حياته اليومية ، وطبيعي أن تكون تلك الخزفيات أقل جودة ، سواء من حيث المتانة ، أو الاستمرارية مما هي عليه الان ، وذلك لتقدم التقنية في عمل الخزف سواء كان بتنقية الطين المستعمل ، او بتقدم كيمياء الالوان ، والخلائط اللازمة لتشكيل الرسوم ، وخاصة البارزة منها ، اضافة الى ناحية مهمة واساسية ايضا ، وهي طريقة الخرق ، حيث كان القدماء يحرقون على الحطب ، بينما صنعت فيما بعد افران خاصة لشي الخزف .

وفي الماضي ، واجه الخزاف مشكلة نعومة التشكيل الخزفي ، اما الان فهذه المشكلة لا وجود لها ، واصبح الان من السهولة بمكان ان يكون الشكل الخزفي في غاية النعومة ، وبحلول عام ٣٠٠٠ ق.م) وبظهور العجلة المحورية (عجلة الخزاف) ، واتسام الاتصالات بين الامم ، خاصة عن طريق النقل البحري ، فقد عمد الخزافون الى نوع من التجديد في الاشكال ، والمتانة في المواد ، وانتاج كل ما هو جميل وجديد ، وقد صنع من الخزف معظم الاواني المنزلية المستعملة ، بما في ذلك اواني الكحل ، والقوارير ، وغلايين التدخين



أواني فخارية اكتشفت في غوانشو - ويعود تاريخها الى ٣٠٠٠/ عام



جرة مطلية بالزجاج - أسرة هان الغربية (٢٠٦ ق.م - ٨ م)

وقدور المطبخ ، وصحون الطعام ، وآنية الشرب .

الخزف وحضارات الامم القديمة :

اختلفت اراء المؤرخين حول اي من الامم القديمة كان الاسبق في استعمالها للخزف ، بالاضافة الى الاختلاف بعض المؤرخين حول بدء تاريخ معرفة الخزف لدى الامة الواحدة احيانا . ولكن الامر الذي لم يختلف عليه احد ، هو ان الصين من اوائل الشعوب التي عرفت الخزف ، ان لم تكن أول من عرفه .

ولنستعرض باختصار الاراء والمعلومات حول بداية معرفة الخزف لدى بعض الامم والشعوب ذات الحضارة القديمة . وفق ما يلي :

١ - الخزف عند المصريين القدماء :
جاء في الموسوعة العلمية « المعرفة » المجلد الخامس لعام ١٩٧١ : [تقول المعلومات التاريخية ان المصريين من اوائل الشعوب التي عرفت صنع الخزف ، وما أن حل عام (٣٥٠٠ ق.م) حتى كانوا قد عرفوا كيفية تلوين الخزفيات](٤) .

وان مخلفات « توت عنخ امون » (١٣٦٠ - ١٣٥٠ ق.م) كشفت ما كانت الاسرة الحاكمة من ترف . منها [المزهريات التي لا تضارعها الا مزهريات الصين] . وما عثر عليه المنقبون في خرائب بيت « امتحوتب الثالث » (١٣٨٠ - ١٦٢ ق.م) من طاسات وأواني خزفية ليدل على ما بلغته صناعة الخزف من مستوى رفيع من التطور .

٢ - الخزف في العراق القديم : في مدينة «السوس» في العراق ، وجد الفرنسيون آثارا بشرية يرجع عهدها الى عشرين الف عام(٥) ، كما وجدوا شواهد تدل على ثقافة راقية يرجع تاريخها الى عام (٤٥٠٠ ق.م) ، ومن ضمن الاشياء التي وجدت في آثارهم [المسواة التي ترجع الى العصر الحجري الجديد ، مزهريات كاملة الصنع ، رشيقة مستديرة ، عليها رسوم أنيقة من اشكال هندسية ، أو صور جميلة تمثل الحيوان أو النبات ، تعد بعضها من اجمل ما صنعه الانسان في عهود التاريخ كله](٦) .

أما ما بقي من آثار خزفية عند السومريين ، فهو عبارة عن آنية بسيطة ، غير عالية التقنية ، وساذجة ، من الفخار ، وهي أقل شانا بكثير من مزهريات مدينة (السوس) ، ولا تصل تقنيتها اليها ، على الرغم من معرفتهم (عجلة الخزاف) .

٣ - الخزف في الاناضول : يقول (هنري هودجز) في كتابه (الخزفيات)(٧) « لقد ظهرت بعض الورش لصناعة الخزف في الاناضول قبل عام (٦٠٠٠ ق.م) وبحلول عام [٤٠٠٠ ق.م] انتشرت صناعة الخزف في معظم انحاء الشرق الاوسط وأوروبة الوسطى » .

٤ - الخزف في اليونان القديمة : تقول الاساطير اليونانية : [ان اول قدح للشراب قد شكل فوق ثدي هيلانة](٨) فاذا كان هذا صحيحا ، فان القالب الذي صنع على هذا الطراز قد ضاع عقب الغزو (الدوري)، لان ما بقي من آنية اليونان الفخارية القديمة لا يذكرنا قط بـ (هلن) لان مزاج (الدوريون) الخشن سيطر



أسرة هان الغربية

على كل من الخزف (المينوي) و (المسيني) الذي كان له السيطرة على اقدم الفخار اليوناني بعد العصر الهومري ، وبالتالي يكون الخزف (الدوري) قد محى كل ما كان عليه الخزف اليوناني من جمال في الرسوم ، والصور والالوان ، ومن جودة في اخراج الآنية وتقنيتها .

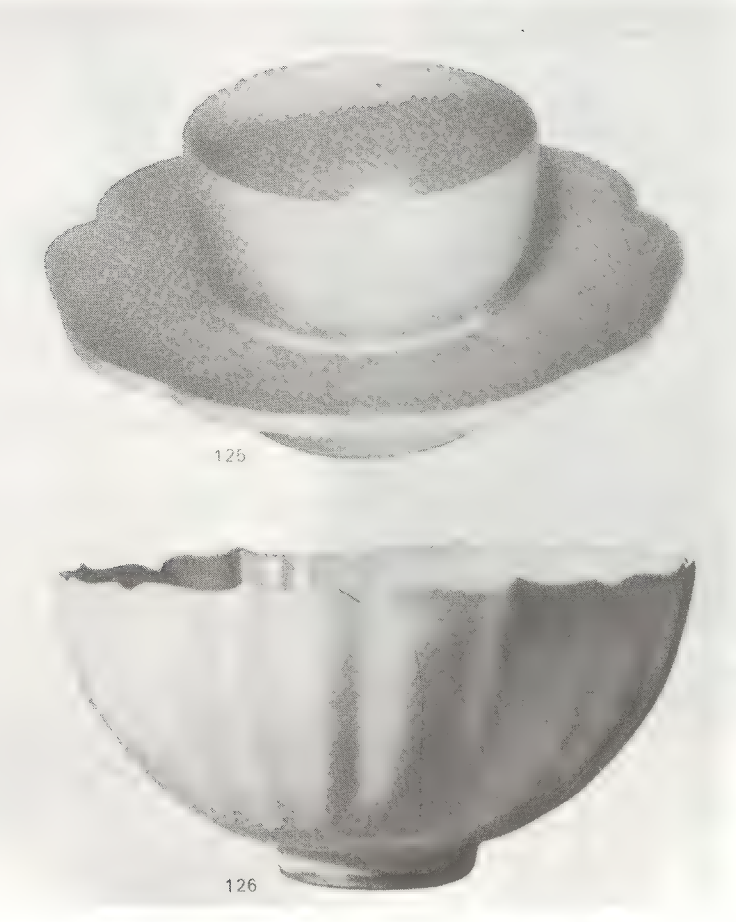
وامتاز هذا العصر بالصرامة الفخارية والمشابهة للصرامة العسكرية ، وكانت أوانيه عبارة عن (خوابي كبيرة) من أجل الحبوب او الخمر ، او الزيوت ، وأوان لوضع جثث الموتى ، امتازت برسومها التي تمثل صورا جانبية لوجوه الفاتحين ، او لأشكال هندسية . وعقب ذلك عصر مليء بالتجارب ، فكان لكل مدينة طابعها (الخزفي) والوانها الخاضة بها . مثلا : [ميليتس اشتهرت بمزهرياتها الحمراء] و (ساموس بمصنوعاتها المرمرية) و (لسبوس بآنيتها السوداء) و (رودوس بآنيتها الحمراء) و (كلزميني بآنيتها الرمادية اللون) و (نفراطس بخزفها الدقيق اللون والزجاج نصف الشفاف) و (كلسيس ببريق مزهرياتها ورقة مظهرها)، وفي «كورنثيا» تطور فن الخزف تطورا عظيما ، وكشف صانعو الفخار فيها في القرن السابع قبل الميلاد طرقا جديدة للحفر والتلوين .

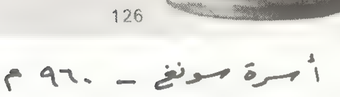
وفي عام (٥٥٠ ق.م) استولوا بمصنوعاتهم الخزفية ذات الرسوم السوداء على البحر الاسود وقبرص ، ومصر ، وايتروريا ، واسبانيا ، وكانت مناظر خزفياتهم مستمدة من الاساطير اليونانية ، وفي (أنكا) في القرن السادس ضارعت هذه المدينة بخزفها خزف أسرتي (تانغ ٦١٨ ـ ٩٠٧ م) و (سونج ٩٦٠ ـ ١٢٧٩ م) .

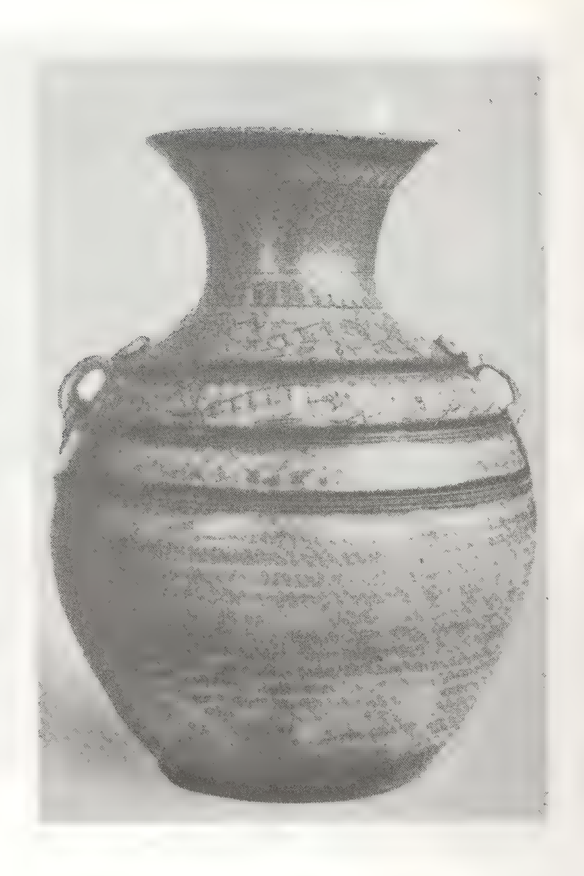
٥ ـ الخزف الياباني : « الخزف الياباني جزء من الخزف في الشرق الاقصى ، ووجها من وجوهه ، وهو أساسا شبيه بالخزف الصيني ، الا انه مطبوع بطابع من الرقة والرشاقة اللتين تميزانه »(٩) .

وللصناع الكوريين فضل كبير على وجود وتطور الخزف الياباني ، حيث كان الخزف الياباني حتى قدوم هؤلاء في القرن السابع مجرد صناعة خالية من لمسة الفن ، أي أن الاواني الخزفية كانت مجرد ادوات للاستعمال اليومي .

ففي عام (١٢٢٣ م) غامر خزاف ياباني وسافر الى (الصين) ودرس الخزف ست سنوات ، وصار بعد ذلك انتاجه (توشيرو ـ ياكي) اغلى واثمن انواع الخزف .




أسرة سونغ - ٩٦٠ م


أسرة هان الغربية


أسرة تانغ - أسرة من الموسيقيين

وفي عام (١٥٠٠ م) صنع خزاف من اليابان ، نوعا من الخزف الازرق ، بلغ من الروعة الى درجة عمد الصينيون الى تقليده ، ووضع اسمه (شو نزوى) على صادراتهم من الخزف .

وفي عام (١٩٠٥ م) كشف رجل من كوريا هـو (ديزامبي) في مدينة (آزومي ـ ياما) رواسب غزيرة من حجـر البورسـلان ، وأقيم مصنع للخـزف في (هينرن) .

وفي عام ١٦٦٤ م عمد التجـار الهولنديون الى ارسال (٤٤ر٩٤٣) قطعة خزف الى هولندا ، فأثار هـذا الانتاج الباهـر هـزة في اوروبا ، أوحت الى (ايبرجت دي قيصر) أن يفتح عهدا ذهبيا في صناعـة الخزف (الهولندي) بمصانعه في « دلفت » .

وقد تزعمت صناعة الخزف الياباني عدة مدن منها (ساتسوما) حيث أحضر (شيمارزيو سيهيرو) عام (١٥٩٦) م مائة من مهرة الكوريين بينهم سبعة عشر خزافا واقام مصنعا أطلق على خزفه فيما بعد اسم مدينة ايطالية ، فيقال خزف « فاينس » .

وهناك قصة تروى عن كيفية احضار (جوتوسا يجيرو) لفن البورسلان من (هيزن) الى (كاجا) وهي انه عندما صمم الحاكم الاقطاعي انشاء صناعة الخزف في امليمه أرسل (جوتو) الى (هيزن) لدراسة هـذا الفن ، ولكنهم لم يسمحوا له بذلك ، فعمل خادما في بيت معلم خزاف لمدة ثلاث سنوات ، وفي المعمل لمدة اربع سنوات ، ثم ترك زوجه وأولاده وهرب الى (كاجا) عام ١٦٦٤ م ، ومنذ ذلك الوقت اصبحت (مصانع توتاني) في (كاجا) تنافس خيرة منتجات اليابان .

ثم جاءت منتجات الخزف الازرق (منشاواكي) لتكون في طليعة الخزف الياباني لمدة قرن تقريبا من عام (١٧٥٠ م ـ ١٨٤٣) م .

٦ ـ الخزف عند العرب في الجاهلية : عرّف عرب الجاهلية الخزف،[ماعمل من الطين وشوي بالنارفصار فخارا ، وبائعه الخزاف](١٠) ، و (الفخارة) كانت من الحرف المعروفة عنـد العرب الجاهلية ، وأواني الشرب أي (الجـرار) ، والمشربيات هي من أكثر الفخار استعمالا ، حيث يوضع فيها الماء .

واستعمل الفخار عند الجاهليين ايضا لحفظ المواد الغذائية ، ولحفظ الاشياء الثمينة مثل الذهب والنقود والحلي ، ولطالما سمعنا أن فلانا أو فلانا قد عثر هنا أو هناك على كنز من الذهب في جرة ، او خابيـة ، أو مشربية .

ولم يشر المؤرخون(١١) الى الآلة التي استعملت في انجاز الاواني الفخارية في الجاهلية ، ولكن دقة تلك



جمل وعلى ظهره المطربون ـ أسرة تانغ (٦١٨ ـ ٩٠٧ م)

الاواني تدل على انه لا بد من معرفتهم (دولاب او عجلة الخزاف) ، واستخدم الجاهليون الآتون لتحـويل الاواني من الطين الى الخزف .

كما استخدموا (السمن) و (النبيذ) لسد مسام الجزار وغيرها من الاواني الفخارية ، .... وكان اهل يثرب يحملون الخمر في جرار حمر ، يطلقون عليها اسم « الحنتمة » والحنتم(١٢) هو الخزف الاخضر او اي خزف ، واستعمل الجاهليون الخزف في صنع الجرار، والقلال ، والاكواز ، وقد اشتهرت قبيلة (هجر) القريبة من المدينة المنورة بقلالها ، حتى قيل « قلال هجر » كما صنعوا الخوابي والكؤوس والصحاف .

وقد اكتشفت الجـرار والمشربيات في المدافن ، وهذا يدل على أن الجاهليين كانوا يعتقدون أن موتاهم سيحتاجون اليها لشرب الماء في حياتهم الثانية .

الخزف في الصين

من خلال ما تقدم من آراء حول تاريـخ معرفـة الخزف لدى بعض الشعوب والأمم القديمة ، يتبين لنا أن الفترات التي بدأت فيها معرفة الخزف متقاربة الى حد كبير ، وما يهمنا هنا هو الحديث عن الخزف الصيني الذي اشتهر في العالم أجمع ، وهو بلاشك

الاكثر تطورا في تاريخ صناعة الخزفيات ايضا ، وقد ارتبط اسم الصين بخزفها ، واذا اردنا ان نتكلم عن الصين : [فان الخزف هو الذي تمتاز به الصين عن غيرها من سائر الأمم ، وهذا أمر غير قابل للنقاش أو الجدال فيه على حد تعبير ول ديورانت](١٣) .

اما حول بداية معرفة الخزف في الصين ، فإن (صناعة الفخار في الصين قديمة العهد قدم العصر الحجري)(١٤) . وقد عثر الاستاذ (أندرسون على أواني من الفخار في كل من (هونان) و (كانسو) ، ولايمكن ان تكون احدث عهدا من عام (٣٠٠٠ ق.م) وان ميزات تلك المزهريات وجمالها الفائق يدل دلالة قاطعة على أن هذه الصناعة اصبحت فنا من الفنون الجميلة قبل ذلك التاريخ بزمن طويل .

وفي نشرة (لمحة عن الصين)(١٥) جاء انه من بين [نماذج صناعات الصين اليدوية القديمة الاواني الخزفية الملونة التي ظهرت قبل ٥٠٠٠ – ٦٠٠٠ سنة] . والملاحظ حتى في أيامنا الحاضرة ، – يقال ان هذا متعارف عليه منذ القدم – أن الخزف موجود في كل منزل في الصين ، وذلك بصور مختلفة ومتعددة ، اما على شكل آنية ، أو كوب جميل الاخراج والالوان يستخدمه الصينيون في تناول الشاي الذي يوجد منه مئات الانواع هناك .

وان كل من يزور احدى الاسر الصينية – في أيامنا هذه – سواء منها الغنية او الفقيرة ، يلمس بسهولة ان لدى كل أسرة عددا من الاكواب لكل فرد من أفرادها ، وهي تشكل بالنسبة لكل منزل اداة استعمال وزينة في نفس الوقت

الخزف في الصين حتى الهان الشرقيون

٢٠٦ ق.م – ٨ م

يقول هنري هودجز [ان معظم خزفيات ماقبل التاريخ التي وجدت في منطقة الشرق الاوسط كانت غير مزخرفة ، ورغم ذلك وجدت كميات كبيرة مزخرفة](١٦) .

اما في الصين فقد كانت الخزفيات الاولية القديمة تأخذ اشكال اللعب التي كانت منتشرة في جميع ارجائها ، وتختلف هذه سواء من حيث النوع أو الشكل حسب المناطق المنتشرة في ارجاء الصين ، ويبدو الاختلاف واضحا بين اللعب المنتشرة في شمال الصين وبينها في بقية المناطق ، ففي شمالها تبدو اللعب ضخمة وخشنة ، وتتضمن مواضيعها اشكال كالثور والأسد والأطفال وما الى ذلك من أدوات الاستعمال .



سونغ الشمالية

تماثيل فخارية لسيدتين – اسرة تانغ (٦١٨ – ٩٠٧ م) .





أسرة يوان (١٢٧٩ - ١٣٦٨ م)



أسرة سونغ (٩٦٠-١١٢٧م)

اما في الجنوب حيث المناخ يختلف ، والطبيعة ايضا لان المناطق الجنوبية تقع على البحر ، فـان الخزفيات هناك اكثر نعومة ، واكثر دقة ، والمواضيع متعددة ، لان المنطقة البحرية تجعل حياة سكانهـا مختلفة عن غيرها ، نظرا لامكانية احتكاكهم بالعالـم الخارجي اكثر من المناطق الشمالية ، ولذا ، فقـد شملت الخزفيات في الجنوب المراكب والصيادين ، والاطفال مع الاسماك ، وبعض الحيوانات الداجنة .

والـى جانـب اختـلاف المواضيع بين الشـمال والجنوب ، هنالك مواضيع مشتركة متعددة في صناعة الخزف الصيني ، وهذه المواضيع مستوحاة اما مـن الحكايات الدينية او الاساطير الصينية المنتشرة بكثرة في جميع ارجاء الصين .

وجاء في نشرة احوال الصين(١٧) [فنون الاشغال اليدوية والشعبية] ، (ورغم صعوبة تحقيـق نشأة اللعب الطينية ، فقد عثر في الحفريات التي جرت في المدة مابين (١٩٧٣) و (١٩٧٨) في مواقع من العصر الحجري الحديث في (خمودو) بمحافظة (يوياد) ، على اكثر من عشر قطع من اللعب الفخارية المشكلـة باليد تمثل الماعز الصغير والطائر الصغـير ورؤوس الآدميين ، وغير ذلك ، مما يدل على ان أهل جنوب الصين قد عرفوا منذ حوالي سبعة آلاف سنة تشكيل اللعب باليد] .

ولدى البحث عن تلك اللعب ، واشكالها ، وفيما اذا كانت مزخرفة ، أم لا ، ملونة أم غير ملونة ، تبين انها مشكلة بالفخار ، ولونها الاساسي هو اللون الفخاري

يتبين أن الخزف وصناعته في عهد هذه الاسرة ، احط كثيرا من اعمال بقايا العصر الحجري السالف الذكر ، سواء من حيث أناقة الشكل ، أو تعدده ، أو ملمسه ، ومنظره العام . (وقد شهدت الصين الخزف الاسود والخزف المدون في العصر الحجري الجديد)(١٨) .

الخزف في عهد اسرة تشين

٢٢١ – ٢٠٧ق٠م

يعتبر عهد اسرة تشين (٢٢١ – ٢٠٧ ق٠م) عهد رخاء وازدهار بالنسبة للصين القديمة ، وخاصة ايام حكم الامبراطور (تشين لونج) الذي كان عهده يمثل فترة انتاج الخزف الصيني الرفيع ، وكان هذا الامبراطور قد عزز مكانـة الخـزف والخـزافين فاستطاعوا ان يبروزا تفوقهم ومهاراتهـم ، بتطـوير الشكل واللون والرسم ، بالاضافة الي فنية اخراج الانية الخزفية .

وخلال حكم هذه الاسرة،ظهرت اعجوبة الامبراطور (تشين شي هوانغ) المتمثلة في حملـة القرابين التي تضم الخيول والجنود في اعداد واحجام لامثيل لها في الماضي ، أو في الحاضر ، والملاحظ أن بعض هـذه التماثيل البشرية والخيول تماثل حجم الانسان ،لذلك لايمكننا أن نعتبرها نوعا من اللعب الخزفية ، بالاضافة الى ان المهارة والدقة التي امتازت بها ، هي دليل اكيد على تطور فن الخزف الصيني في ذلك الوقت .
وابتداء من الفترة التي حصل فيها الاحتكاك بين الصين والدول المجاورة لها كالامبراطورية الرومانية ، بدأ الصينيون كغيرهم من الامم في التفنن في صناعة الخزف وتزيينه ، وكما فعل الاغريق والرومان حين قلدوا ماتقدم من حضاراتهم الخزفية ، عمد الصينيون في البداية الى تقليد الاشكال والانواع الخزفية القديمة للحضارة الصينيـة ، وبداوا يتفننون بأشـكالها ، واحجامها ، ورسومها ، وتزييناتها،واستطاعوا بواسطة الطلاء والضغط ان يقلدوا الاواني القديمـة تقليـدا واضحـا .

وهناك انواع من الخزفيات المختلفة شكلا ونوعا، لم يرسم عليها شيء بل بقيت كما هي عليه ، باستثناء ماطلي منها بألوان جميلة .
– (لم تعمر فترة الطلاء الزجاجي الرصاصي طويلا في الصين)(١٩) ، ونستطيع أن نعزو ذلك الى ان اسرة (تشين) لم تستمر في الحكم سوى /١٤/ عاما ، الا انه على الرغم من قصر هذه المدة ، فقد كان



أسرة يوان (١٢٧٩ - ١٣٦٨ م)

وغير مزخرفة ، وهذا يؤكد ما ذكره (هودجز) واثبتناه اعـلاه .

الخزف في عهد اسرة شانج

(١٧٦٦ – ١١٢٢ ق٠م)

تم في مقاطعة (هونان) ، اكتشاف مجموعة من الاواني الفخارية ، والصحان وادوات المطبخ ، وترجع هذه المكتشفات كما جاء في قصة الحضارة الى عهـد اضمحلال اسرة شانج (١٧٦٦ – ١١٢٢ ق.م) ، ولدى المقارنة بين هذه المكتشفات ، وما تم اكتشافه في(هونان) نفسها وفي (كانسو) من العهد الحجري الاول ، سواء منها الاواني الفخارية،أو غيرها من ادوات الاستعمال ،



أسرة سونغ

عهد هذه الاسرة ذا نتائج سياسية واقتصادية وثقافية كبيرة على مستقبل الصين ، حيث توحدت البلاد كلها، لاول مرة في تاريخ الصين تحت ظل حكومة مركزية قوية ، وبالتالي مهدت السبيل لحكام (اسرة هان الغربية) ٢٠٦ ق.م ـ ٨ م و (هان الشرقية) ٢٥ق.م ـ ٢٢١ م .

الخزف في عهد اسرة هان الغربية

٢٠٦ ق.م ـ ٢٤ م

ومع قيام أسرة هان الغربية (٢٠٦ ق.م ـ ٢٤ م) توسعت حدود الصين حتى تاخمت حدود الامبراطورية الرومانية ، ونتيجة لهذا التوسع ، والاحتكاك الحدودي مع الرومانيين ، يبدو أن الصينيين تعلموا الطلاء الزجاجي منهم ، حيث كان هذا الطلاء معروفا لدى الرومانيين ، ويشير « هودجز » الى ذلك بقوله : [انه في القرن الاول الميلادي عمد الرومانيون في (ترسوس) ، وبعض المناطق الاخرى في الاناضول الى اضافة طلاء رصاصي يلونه النحاس باللون الاخضر ، وذلك الى الاواني المصنعة بقوالب الاحمر الباهت][٢٠] .

وكدليل على تاثر الصينيين بالرومانيين ، فان الاواني الصينية بدات منذ ذلك الوقت تختم بنفس الطريقة ، ومن الخلف كما كانت عليه الحال بالنسبة للأواني الرومانية حيث كان الختم يحمل اسم الخزاف المنفذ والتاريخ .

وخلال عهد هذه الاسرة عثر المنقبون على انواع كثيرة من الفخار ، كما عثروا على أول إناء من الزجاج عرض في الشرق الاقصى .

وفي فترة حكم (الاسر الست) التي تلت حكم أسرة هان الشرقية أي من (٢٢٠ ـ ٥٨٩ م) كان التطور ملحوظا في جميع أنواع الفنون في الصين بما في ذلك الخزفيات . فقد ركزت الخلائط المستعملة في الطلاء



أسرة بينغ

بشكل اجود ، وانقى ، واستعملت افران للشي شديدة الحرارة ومحكمة الاغلاق بشكل افضل مما كانت عليه سابقا . وعرف لاول مرة ما يسمى ب (البورسلين) الاصلي ، واستمر العمل على هذه الطريقة حتى مجيء أسرة تانغ (٦١٨ ـ ٩٠٧ م) الى الحكم في الصين .

العصر الذهبي للخزف الصيني

اسرة (تانغ ٦١٨ ـ ٩٠٧) و(اسرة سونج ٩٦٠ ـ ١٢٦٠)

الخزف خلال عهد اسرة تانغ ٦١٨ ـ ٩٠٧ م :

استمر العمل بانتاج الخزف الصيني كما كان عليه سابقا في بداية عهد هذه الاسرة ، وتميزت عنها بأنها كانت تنتج بعجلة الخزاف ، و (كان الجزء العلوي منها يغطى بطلاء زجاجي رقيق مرقش ولونه زيتوني)(٢١).

ولقد بقي من أسرة (تانغ) كثير من اللعب الخزفية التي تمثل القط الصغير وغير ذلك من الاواني ، ومع ازدياد عادة شرب الشاي وانتشارها ازدادت العناية بتقدم الخزف ، وتطور تطورا كبيرا حيث تم التوصل في عهد أسرة تانغ الى صنع أواني مزججة لا من السطح الخارجي ـ فحسب ـ كما كان عليه الحال في أسرة (هان) ـ بل من الداخل ايضا ، وقد كتب في ذلك الوقت أحد الرحالة المسلمين ، واسمه (سليمان) الى بني وطنه يقول : [ان في الصين طينا رقيقا جميلا يصنعون منه أواني شفافة كالزجاج يرى من جدرانها ما في داخلها من ماء](٢٢) .

ويقول (الصينيون) أنه خلال تلك المرحلة من حياة الصين ظهر فنانون خزفيون استطاعوا ان يشكلوا التماثيل البشرية والشخصية من الخزف منهم : (يانغ هوتشي) والراهب البوذي (فانغ بيان) ، واستمر

تطور الخزف الصيني باضطراد ، فيذكر كتاب الخزفيات انه في عهد أسرة تانغ : [بدأ تصنيع مجموعة من اهم مجموعات الاواني الخزفية الصينية في مقاطعة (شك يانج) شرق الصين وهي ما تسمى بـ أواني يوح][٢٣] .

واواني يوح هذه كانت تصنع من أجسام حجرية رمادية اللون ، قد توكسد الى اللون الاحمر ، وكانت من الاشكال الخزفية لأواني يوح ، الاطباق والقصعات والجرار والاباريق .

[وفي منطقة (هوبي) ، كان الجسم يصنع من الكاولين المخلوط مع الفلسبار ، ويغطى بطلاء فلسباري يتميز بالبرودة – باللون الابيض][٢٢] . واختلفت آراء الصينيين ومواقفهم من خزفيات كل من المنطقتين، كما تختلف الأذواق في تقييم العمل الفني .

ففي أسرة تانغ اذا ، ظهر الازدهار غير العادي للطلاء الزجاجي الرصاصي ، وكان لون الجسم في تلك الاواني ، إما أبيض او أرجواني ، أو كريمي فاتح .

ويجدر الاشارة هنا الى أن الخزف الاسلامي القديم هو نوع مقلد من الخزف الصيني ، وخاصة ما يتعلق منه بأواني يوح سابقة الذكر ، وذلك من خلال الاتصال الذي تم بين الامتين في تلك المرحلة ، وتأثر المسلمين بالخزفيات الصينية بعد أن استوردوها ، وقد اكتشفت بعض الخزفيات في القصر الذي بني في (سامراء) عام ٨٣٦ م ، وكان العباسيون قد هزموا الصينيين عام ٥٧١ م .

ومن ناحية أخرى ، فقد دلت الاواني المكتشفة في قصر (سامراء) أنها تقليد لخزفيات أسرة (تانغ) ، والى جانب ذلك فقد ابتدع الخزافون المسلمون الاشكال والرسوم والتزيينات الخاصة بهم ، وجعلوا خزفياتهم ذات أصل محلي عندما رسموا سعاف النخل والزخرفة على الاشكال الخزفية .

خزفيات اسرة سونج الشمالية (٩٦٠–١١٢٧ م):

انتشر في عهد هذه الاسرة رسم الزهور على الخزفيات الصينية ، أي أن الفنانين هنا اختلفوا عن فناني أسرة تانغ الذين كانوا ينقلون الرسوم على الخزفيات عن الرسوم الموجودة على الاشكال المعدنية للفنانين الذين سبقوهم .

وحدث أيضا تغيير آخر في شكل الاواني الخزفية سواء منها القوارير أو القصعات التي أصبحت أكثر استدارة ، واختفت المقابض من الاشكال بعد ان قل استعمالها ، وبهذا نستطيع القول أن الخزفيات في عهد هذه الاسرة أتجهت سواء من حيث الشكل ، أو من حيث الزخرفة والرسوم الى البساطة ، فأصبحت اجمل ، وذات قيمة فنية أعظم .

كما انتشر في عهد أسرة سونغ ما اطلق عليه منذ ذلك الوقت اسم « السلادون » ويمتاز هذا النوع برسومه وزخارفه التي كانت تحفر بدقة على الآنية الخزفية قبل عملية تطبيق الطلاء الزجاجي ، وكانت زخارفها غالبا مأخوذة من الاشكال النباتية ، إما الوانها فمتباينة بين الاخضر العادي ، الى الاخضر الزيتوني ،

وفي مقاطعة (سنسي) و (جزيرة هاينان) طور الخزافون طراز « يوح » واشتقوا منه نوعا جديدا يمتاز بلونه البني الذي يقارب البورسلان صلابة ، ووضعوا عليه طلاء زجاجيا لونه أخضر زيتوني ، فظهرت له لمعة شديدة وجميلة اكثر من الانواع السابقة ، مع احتفاظهم بالزخارف المؤلفة من النباتات والازهار .

من هنا نستطيع ان نقول ان عهد اسرة (سونج) هو العهد الذي بدا فيه فن الخزف ذروة مجده ، ولقد كان لهذا الفن في عهد هذه الاسرة وما بعدها شهرة عالمية نظرا لمكانته الفنية ، وتعدد الصناع والنماذج ، والتفنن في اخراج الاشكال والحجوم المختلفة .

وجامعو العاديات ، يبحثون عن خزفيات أسرة سونج ، كونها تحف فنية باهظة الثمن . ومن خلال هذا التعدد ، في الانماط والاشكال ، نلاحظ ان الاعمال الخزفية شملت الصحون ، والصحاف ، والاقداح ، والمزهريات ، والطاسات ، والاباريق والقناني والجرار ، والصناديق الجميلة للمجوهرات ، بما في ذلك رقع الشطرنج والشمعدانات حتى مشاجب الثياب .

ومع اختلاف أزواق الاباطرة ، وبالتالي متطلبات القصور الامبراطورية ، في مطلع القرن الثاني عشر ، بدات الاواني الخزفية في (كايفونج) تسيطر عليها الالوان اكثر من الزخرفة ، بالاضافة الى ادخال الوان جديدة على طلاء الخزف كاللون الوردي ، والازرق الفاتح ، والغامق ، وما يتدرج بينهما من الوان ، ولذلك امتاز هذا النوع من الخزف بالبساطة بعد أن استبعدت الرسوم التزيينات الى اقصى حد ممكن ، واطلق على هذا النوع من الخزف اسم (خزف جو) واقدم نموذج له وجد في نهاية عهد أسرة (سونج) الشمالية عام (١١٠٧ م) ، وبحلول عهد أسرة سونج الجنوبية (١١٢٧ – ١٢٧٩ م) ونتيجة لحروب التتار ، اضطر الصينيون الى نقل عاصمتهم الى (خانجو) فتوقفت افران الخزف الى أن بنى الاباطرة افرانا جديدة بدأت



أسرة شونغ

تنتج بعد حوالي ثلاثين سنة ، واتبع الخزافون في هذه الفترة طرقا جديدة ، ومتعددة في تشكيل خزفياتهم ، سواء من حيث الشكل ، أو اللون ، والزخرفة ، أو نوع الطلاء ، وقد اكتشفوا من خلال زيادة كمية الطلاء نوعا جديدا من الخزف ، الذي نتج عن تشقق الطلاء نفسه بعد فترة من الزمن ، واعطى هذا التشقق الاواني الخزفية جمالا ومنظرا جديدين ، وخاصين ، ومطلوبين جـــدا .

الخزف في عهد أسرة يوان ١٢٧٩ ــ ١٣٦٨ :

في نهاية العهد المغولي (١٢٧٩ ــ ١٣٦٨ م) اشتهرت صناعة الخزف المأخوذة عن الشكل البيزنطي ، والمتميز بوضع قطع من شرائح النحـاس ، أو الفضة ، أو الذهب ، وتثبيت هذه الشرائح فوق خطوط الشكل المرسوم سابقا على جسم معدني ، ثم العمل على ملء ما بين هذه الفوارق من الفراغ بميناء من اللون المطلوب الملائم لها ، ثم تعريض الاناء للنار عدة مرات ، ومن ثم ، جلي السطح بفحم الخشب ، واحسن هذه الانواع كلهـا ما صنع في عهـد الاباطـرة المتأخرين في هـذه الاسرة(٢٤) .

أما في عهد الامبراطور (كانج جي ١٦٢٢ ــ ١٧٢٢) الذي يعتبر من أهم أباطرة هذه الاسرة ــ وهو آخرهم ــ استنارة ، ووعيا ، وادارة ، فقد تم اعادة بناء مصانع (جنج ده ــ جين) التي دمرها الاباطرة الذين سبقوه ، وبنى عددا كبيرا من مصانع الخزف ، حتى بلغ عددها في عهده ، ثلاثة آلاف مصنع .

الخزف في عهد اسرة مينج ١٣٦٨ ـ ١٦٤٤ م :

ان ارتفاع مستوى فن الخزف وازدهاره ، وتطوره خلال عهد اسرة سونج (٩٦٠ ـ ١٢٧٩ م) ، ووصوله الى ذروة الجمال ، والكمال والاتقان سواء كان من حيث الشكل او اللون ، او الزخارف انفنية ، هـذا الامر ، دفع خزافي (اسرة مينغ) الى بذل جهود منقطعة النظير للاحتفاظ بالمستوى الرفيع لفن الخزف، وبذلك استطاع الفنانون الاحتفـاظ بالمستوى اللائق لفن الخزف ، وشجعهم على ذلك اهتمام انحكام بالخزف وانواعه واشكاله [ست وتسعون الف قطعة خزف تزين قصور الامبراطور الصيني في ذلك الوقت](٢٥).

وقد تابع خزافو (اسرة مينغ) صناعة الخطوط الفاصلة بين الميناء التي اخذها الخزافون الصينيون عن البيزنطيين في عهد اسرة (يوان ١٢٧٩ ـ ١٣٦٨ م) ، وطوروا هذا الفن حتى بلغوا به اقصى حد من الاتقان ، على الرغم من انهم كانوا يطلقون (جوى جود ـ ياو) اي آنية بلاد الشياطـين ، على اعتبـار انه من بلد اجنبي .

الخزف خلال حكم اسرة تشينغ ١٦٤٤ـ١٩١١م :

ان آخر ما مر به الخزف الصيني من عهود المجد ، كان في عهـد الامبراطـور (تشين لونج) من اسـرة (تشينغ) ، الذي امتاز حكمه بالرخاء والازدهـار الطويلين ، فقـد سار الاثرياء والمترفين علـى تقليد الامبراطـور فاستخدموا الخـزف بكثرة ، وشجعوا الفنانين الذين يعملون في هذا المجال ، وقد تفنن صناع الخزف ، وتسابقوا لانتاج كل ما هو رائع ، وجميل ، وغريب ، شكلا ولونا ، فانتج بعضهم خزفا ثمينا لا تزيد سماكته على سماكة قشرة البيضة ، كغطاء لاضواء المصابيح .

وعنـدما نشبت ثورة (التايبينج) عام ١٨ م ، واستمرت لمدة خمسة عشر عاما ، اراد خلالها ابناء الصين التخلص من اسرة تشينغ الغريبة التي اعتبروها مغتصبة للسلطة في الصين ، وقد دمرت خلال هـذه السنوات خمس عشرة ولاية ، وهدمت ستماية مدينة، واهلكت عشرين مليونا من البشر ، وافقرت اسـرة (تشينغ) لدرجة اضطرتها الظروف الى ان تحبس معونتها عن مصانع الخزف ، فاغلقت هذه المصانع ابوابها ، وتشتت صناعها في انحاء الصين .

وقد توصل الفنانون في عهد اسرة (تشينغ) الى ان يغطوا عجينة الخزف بطبقـة زجاجية تختلف في سرعة انصهارها ، فاخرجوا بذلك اواني ذات سطح مسنن ، كما تفننـوا في الالوان ، ومشتقات اللـون الواحـد .

الخزف بعد قيام جمهورية الصين الشعبية ١٩٤٩:

بعد قيام جمهورية الصين الشعبية عام (١٩٤٩)م انتشر انتاج الخزفيات في جميع انحاء الصين ، وصار لمنتجات كل اقليم وكل مدينة ـ احيانا ـ خصائصها المميزة . ومن ذلك ان منتجات (جنغدش) المعروفة حاليا باسم عاصمة الخزف ، تبدو لامعة وناصعـة البياض في ارضيتها ، وخزفيات هذه المنطقة تشتهر بكونها متعددة الاشكال الجميلة ، ورائعة الالوان ، وتبـرز روعتهـا في الرسـوم الزرقاء البيضاء ، أو الزخارف الكلاسيكية الصينية الملونة ، وخاصـة بعد اكسائها بالزجاج الملون . .

اما الخزفيات في منطقـة (ليلينغ) في مقاطعـة (هونان) المشهورة بالخزفيات منذ أقدم العصور ، فتمتاز بالخزفيات المزخرفة بالرسوم الملونة تحت الطلاء الزجاجي ، وهذه الانواع تحظى باقبال كبير خاصة داخل الصين لان رسومها الملونة الجميلة غالبا ماتعبر عن الحكايات والاساطير الصينية المتداولة ، وعلى الاخص منها مايصور عظماء الامة الصينية في تاريخها القديم ، والاحداث الهامة في حياة الشعب الصيني ، والحوادث والانتصارات التي يفخر بها .

اما خزفيات « يشنغ » في مقاطعة « جيانفسو » فعلى الرغم من تنوع اشكالها ، واحجامها وغايـات استعمالاتها ، فانه يغلب عليها الالوان البيضاء والزرقاء والصفراء ، والبيضاء الارجوانية ، وهذه الخزفيـات لها مكانتها وشهرتهاعندهواة المناظر الطبيعيةوالازهار، والطيور « وجدير بالذكر ان الاباريق الزنجفرية اللون تنتج في تلك المنطقة وهي ذائعة الصيت في الصين والعالم »(٢٦) .

وقد اعتنت حكومات جمهورية الصين الشعبية المتعاقبة بهذا الفن ، ورعته وعملت على تطويره‌جهدها، حتى شهد فن الزخرفيات تطورا ، وانتشارا اكثـر واكثر في العصر الحديث ، وتوسعت صناعته فيالصين بشكل كبير وملحوظ ، حيث عمدت المصانع الخزفية مؤخرا الى تقليد الاواني الخزفية من عهد اسرة سونج وتانغ وغيرهما .

وشهدت مدينة [تانغشان] في مقاطعة (جني) و (تسيبو) ، مقاطعة (شاندونغ) و (لونغتشيون) في مقاطعة (تشجيانغ) تطورا جديدا وكبيرا في الانتاج الخزفي في العصر الحديث ، ادى الى انتشار المصانع في معظم ارجاء الصين .

خصائص ومميزات الخزف الصيني القديم

اواني تزوشو الخزفية

و (تزوشو) هي مدينة واقعة في شمال مقاطعة (هونان) وقد عرفت هذه الاواني الخزفية ، وانتشرت في جميع انحاء الصين خلال عهد اسرة (سونج الشمالية) ٩٦٠ – ١١٧٢ م ، وتنتج « تزوشو » عدة انواع من الاواني الخزفية نذكر منها :

١ – اواني تزوشو المرسومة بعجينة ذات لون واحد لزخرفة الخزف ، ويرسم بالعجينة هنا تحت الطلاء الزجاجي ، والعجائن اما بنية او سوداء ، وبعضها سوداء او بيضاء ، وقد استعمل في طلائها عدة انواع منها الطلاء الشفاف ، او الازرق او النحاسي(٢٧) .

٢ – اواني تزوشو ذات الالوان المتعددة : وقد صنعت هذه الاواني في منطقة منشوريا ، وهي ذات قيمة فنية عالية ، ورائعة الجودة والجمال ، اشتهرت زخارفها برسوم مختلف انواع ، واشكال الورود ولذلك نرى ان اللون الاسود ، نادرا مايظهر فيها .

٣ – اواني تزوشو المحفورة : وتمتاز هذه الطريقة بانتزاع بعض اقسام العجينة الموجودة على الانية – حسب الرسم المطلوب – بحيث يبرز الجسم بشكل واضح ، وكانت الزخارف في مثل هذه الاواني تعتمد الزهور ايضا ، وبالتحديد زهر الاقحوان الذي سيطر وجوده على معظم الاواني الخزفية المختلفة في ذلك الوقت ،وهناك ملاحظة هامة هي ان اللون السائد للطلاء الزجاجي كان الاخضر ، بينما نادرا ما استعمل الازرق .

وتجدر الاشارة هنا الى انه خلال عهد اسرتي (سونج الشمالية ، والجنوبية ٩٦٠ – ١٢٧٩ م) تم تصدير كميات كبيرة من الخزف الحقيقي الى الغرب ، فكان لذلك تاثير كبير على الخزف والبورسلان في العالم، وخاصة الخزفيات المنتجة على غرار اسلوب اسرة تانغ (٦١٨ – ٩٠٧ م) ، وهذه الانواع هي افخر ما انتجته اسرة سونج(٢٨) .

اما الخزفيات التي انتجت في عهد اسرة سونج نفسها ، اي انها من ابداع فنانيها وخزافيها سواء من حيث الشكل او الرسوم او الالوان ، فقد لاقت هذه الخزفيات اقبالا شديدا – ايضا – سواء في داخل الصين ام في خارجها ، وقد عرفت هذه الاواني باسم « الزرقاء الضبابية »(٢٩) .

اللعب الطينية :

اما الخزفيات التي اخذت اشكال اللعب الطينية التقليدية،والتي كانت منتشرة بشكل واسع ومرغوب، ومطلوب في جميع انحاء الصين فنجدها في « دمى هويسان » الطينية في مدينة « ووشي » في مقاطعة « جيانغتسو » و « دمى تشانغ » في مدينة « تيانجين » .

وجاء في نشرة احوال الصين(٣٠) انه : [تعتبر دمى الطفل الثمين المبتسم من المواضيع التقليدية في الصين] وجاء في نفس النشرة انه – حتى الان – في الصين توجد في بعض المدن اسواق خاصة لصناعة وبيع (دمى تشانغ) الطينية ، كما هي الحال في مدينة (تيانجين) حيث توجد عائلة تتوارث صنع هذه الدمى منذ ١٤٠ عاما حتى يومنا هذا .

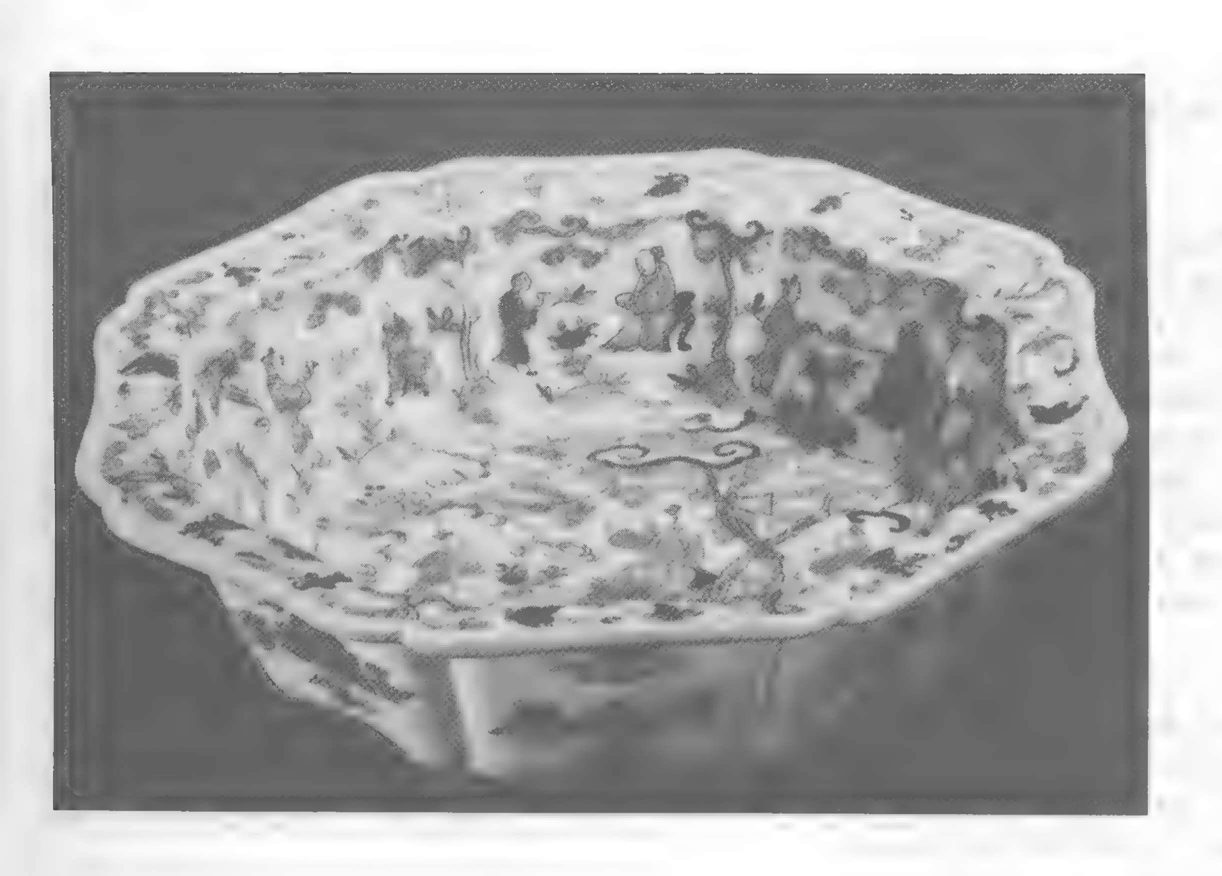
وفي مدينة (ووشي) يوجد مشغل للدمى الطينية ينتج ملايين القطع سنويا . وفي هذا المصنع وغيره عدد كبير من الفنانين للقيام بتصميم الدمى المطلوبة .

العامل الفني ، والفنان الصيني :

لقد اظهر كل من العامل الفني الصيني ، والفنان الصيني اللذين تعاونا على انتاج وتطوير الخزف الصيني خلال عقود متلاحقة حتى يومنا هذا ، اظهرا مهارات في مختلف الفنون ، تتفق والحضارة الفنية والادبية ، فنون الاشغال اليدوية في الصين ، وهذه الشهرة – كما راينا – بدات في الصين منذ العهود الغابرة ، ومازالت قائمة حتى يومنا هذا في سبيل الانتاج الفني الخزفي ، وغيره ، ومن ثم تطويره ، وتجديده بشكل يتفق وحاجيات العصر المادية ، والذوقية معا .

والملاحظ انه خلال عهود حكم الاسر الامبراطورية المتعاقبة ، كان للعامل الفني ، والفنان الصيني ، مكانة خاصة في قصور الاباطرة الذين كانت عنايتهم بالفنون واضحة ، بل كبيرة جدا ، وكان خلال الحقب التاريخية الصينية عدد من (الدور) لانتاج الاعمال الفنية الامبراطورية اقيمت في القصور نفسها ، وكان يمنع من دخولها الا المشتغلين فيها ، كما ويمنع اخراج الخزفيات المنتجة فيها الا لتزيين القصور المختلفة والمعابد التي يرتايها الاباطرة كما كانت عليه في الحال في اسرة (سونج ٩٦٠ – ١٢٧٩ م) وفي اسرة (مينغ ١٣٦٨ – ١٦٤٤ م) وحتى في ايام اسرة (تشينغ ١٦٤٤ – ١٩١٩ م) . وقد اعتبرت تلك التحف بعد قيام جمهورية الصين الشعبية من الآثار التاريخية الهامة .

والملاحظ ايضا ، انه على الرغم من التكريم الكبير



أسرة مانغ ..
(١٣٦٨-١٦٤٤م)

الذي حظي به كل من العامل الفني ، والفنان الصيني من الاباطرة ، الا انهما في اعمالهما وفنونهما ، لم ينشدا مراضاة الاباطرة والحكام والوزراء فقط ، وان كان هؤلاء قد استغلوا عددا من الفنانين لتلبية حاجاتهم الشخصية من التحف خلال الاسر المتعاقبة ، بل على العكس نشاهد ان الفنان الصيني بفنونه المختلفة عمد الى تجسيد القضايا الشعبية ، واستخدمها لمختلف اغراضه الروحية ، والمادية او في الامور المتعلقة باعياده المختلفة وخاصة مايتعلق منها بافراحه كالزواج ، والولادة ، والعلاقات الانسانية الاجتماعية بشكل عام، اضافة الى ما يتعلق بميوله الشخصية المكتسبة من العادات والتقاليد مثل صناعة (الدمى الطينية التقليدية) والمحبوكات من القش والاواني الفخارية ، وغيرها .

وهكذا فان المتتبع ، والزائر للصين ، حتى في يومنا هذا يستطيع أن يلاحظ بكل سهولة أن الأعمال الفنية المتنوعة ، والتي تتناسب وطبيعة البيئة الجغرافية من جهة ، أو التقلبات الحضارية التي مرت على كل منطقة من جهة ثانية أو حاجيات الشعب الاستهلاكية أو الروحية من جهة ثالثة موجودة بكثرة على ارض الصين من شمالها الى جنوبها ، ومن شرقها الى غربها .

وبهذا نستطيع أن نقول أن الفنان الصيني الذي يتعامل مع الامبراطور ، لم يتخل عن المواضيع والأعمال الفنية التي تهم الشعب ، أو المستمدة من بيئته ، وحياة الشعب .

تاثير الخزف الصيني على انتاج الخزف في العالم :

لا شك مطلقا أن العالم القديم خضع لنوع من العلاقات الانسانية ، والتجارية ، أو الثقافية الحضارية ، وذلك أما عن طريق الاتصال والاحتكاك الطبيعي ، أو عن طريق الحروب التي كانت تدور رحاها بين الامم في ذلك الوقت ، ومن خلال هذا الاحتكاك أو ذاك ، تأثرت هذه الامة بتلك ، أو هذا الشعب بذاك ، أو العكس ، اقتصاديا ، أو اجتماعيا ، أو ثقافيا ، وربما يكون التأثر في نهج الحكم ، وعلاقة الحاكم بالشعب ، أو دور الشعب بالحكم ، أي تأثر سياسي اجتماعي .

ولقد نشطت علاقات الصين مع العالم نظرا لمكانتها الحضارية ، وتقدمها في مجالات عديدة على غيرها من الأمم ، وتلك العلاقات جاءتها اما عن طريق الجوار ، أو عبر (طريق الحرير) العظيم الذي كان عبارة خط يحمل رسائل حضارية وثقافية وتجارية معا من البلا

التي يمر بها وصولا الى الصين ، او العكس ، او عن طريق البحر عبر الموانيء الجنوبية الصينية التي كانت تصلها السفن والمراكب وتخرج منها الى بعض دول العالم ، والمعروف أن التجار في ذلك الحين ، كانوا يتبادلون السلع المختلفة التي يحملونها من بلدهم الى البلد الذي يتوجهون اليه ، ويعودون في نهاية المطاف بالسلع التي يحتاجها بلدهم ، او التي هي اكثر رواجا فيه ، ومن جملة انواع السلع او التحف التي كانت تجارتها رائجة منذ ذلك الوقت (الخزف الصيني) الذي طبقت شهرته الآفاق في العالم القديم ، سواء من حيث نوعيته الجيدة ، او جماله الرائع ، او اتقان صنعته الذي لا يباري فيها ، ومن هنا ، كان تأثير الخزف الصيني على انتاج الخزف في بعض دول وشعوب العالم .

اولا : الخزفيات الصينية والعالم الاسلامي :

من المعروف تاريخيا أن معركة حربية جرت بين المسلمين أيام الخلافة العباسية وبين الصين ، كانت نتيجتها هزيمة الصينيين عام ٥٧١ م ، وذلك أيام حكم (أسر الشمال والجنوب ٤٢٠ ـ ٥٨٩ م) في الصين ، وكان هذا احتكاكا مباشرا بين الصينيين والمسلمين ، بالاضافة الى طريق الحرير الذي كان واسطة اتصال بينهما في مختلف النواحي ، اضافة الى الناحية الاهم « التجارية » ..

ومن المعروف ايضا ، انه من خلال الحفريات التي جرت في قصر (سامراء) استطاع العلماء ان يكشفوا النقاب عن حقيقة الخزف الاسلامي في تلك الفترة ، وذلك من خلال اكتشافهم في انقاض قصر (سامراء) الذي بني عام ٨٣٦ م ، على بقايا اواني (يوح) و (هاسنج) الصينية التي اشتهرت في اوائل عهد اسرة (تانغ) (٦١٨ ـ ٩٠٦ م) ، ومن خلال ذلك استطاع علماء الآثار أن يصلوا الى نتيجة مفادها : [ان الاواني ذات الطلاء الزجاجي الاسلامية القديمة ما هي الا محاولة لتقليد الخزف الصيني المستورد][٣١] .

اما الطلاء القصديري الزجاجي الذي استعمله المسلمون في ذلك الوقت ما هو الا محاولة جيدة لمنافسة الخزف الصيني من نوع (هاسنج) العائد لعهد اسرة تانغ ايضا .

غير ان المسلمين استبدلوا بالرسوم والزخرفة الصينية ، رسوما وزخرفة محلية استمدوها من الواقع الجغرافي ، كسعف النخل ، وغيرها من الازهار والزخرفة ، واغلب الظن ان ذلك يعود بالدرجة الاولى الى التعاليم الاسلامية .

وهناك نوع آخر من الخزف الاسلامي المبكر ، خلال الفترة ما بين نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر ، [يتمثل هذا النوع في جسم خزفي احمر اللون عار من الزخارف يغطى بعجينة بيضاء ويخلق النقش بقشط العجينة البيضاء وهي رطبة ليظهر الجسم الاصلي][٣٢] وقد دعي هذا النوع بـ (اواني سجرا فياتو) حيث يتم تغطية السطح كله بطبقة من الطلاء الزجاجي الرصاصي الشفاف ، وعلى الرغم من خلو زخارف هذا النوع من رسوم الانسان او الحيوان ، الا انها على ما يبدو احتوت على كثير لتقليد المظهر العام للخزف الصيني من طراز (يوح) .

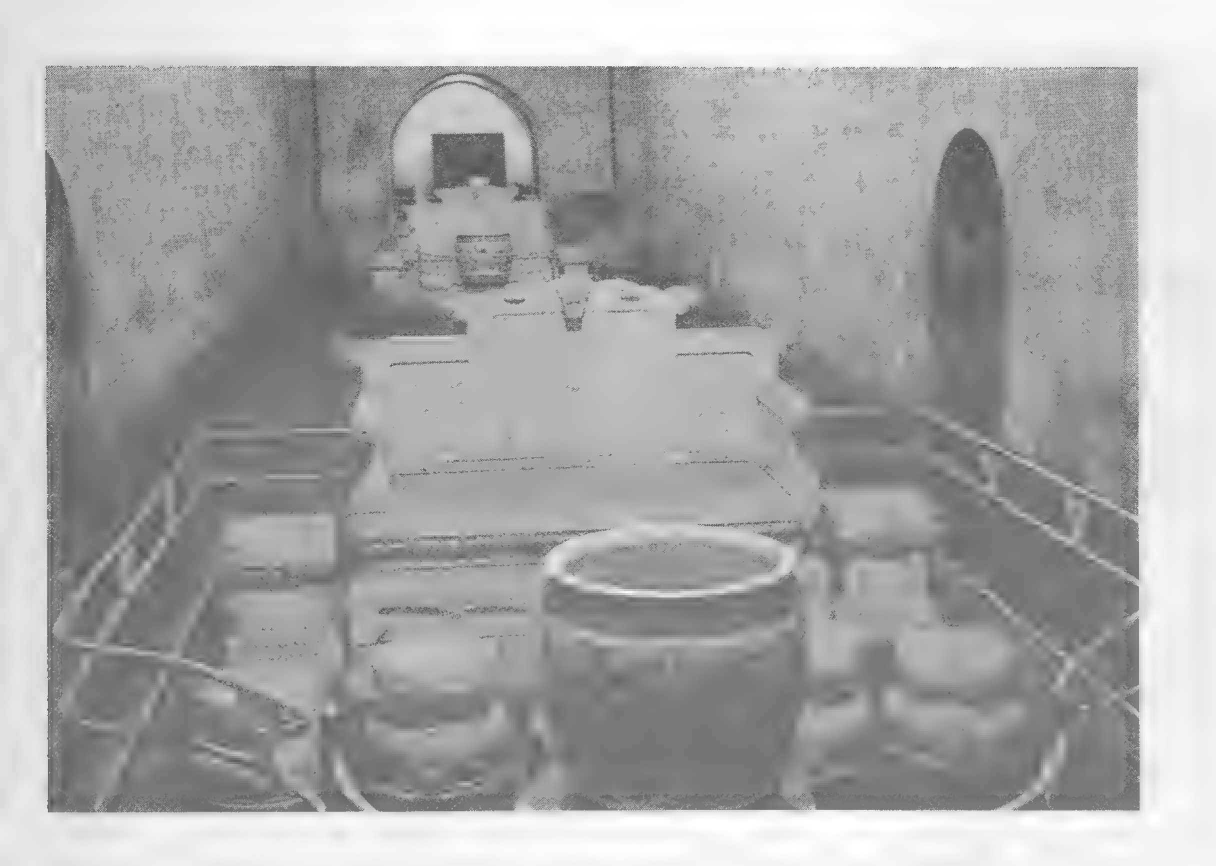
وهذا لا يعني ان الخزف الاسلامي كله مدين بوجوده للخزف الصيني بل على العكس ، كان للاسلام خزفه الخاص به (وهي عبارة عن اواني محببة رمادية او ديمية اللون كانت تغطى اولا بطلاء زجاجي رصاصي شفاف ثم تحرق ، وعلى هذه الأسطح كان يطبق خليط من املاح النحاس ، والفضة الى جانب الكبريت ، والتي كانت تعطي عند اعادة حرقها بريقا معدنيا يتغير لونه حسب الخليط][٣٣] ، وقد كانت بداية هذا النوع بلونين وتطورت الطريقة مع الأيام لتصبح لونا واحدا .

ـ الخزفيات السلجوقية :

نشطت أيام حكم (السلاجقه) تجارة هذه الدولة مع الشرق الأقصى ، ونجم عن ذلك زيادة في الطلب على الخزف السلجوقي الذي كان قد تطور من حيث التقنية ، والاخراج ، ولتلبية الطلبات التجارية هذه عمد الخزافون السلاجقة الى زيادة الانتاج ومحاولة تطوير ، وتجديد أشكال تلك الأواني وزخرفتها ليتسع سوقها ، أو لسد حاجات السوق من المطلوب منها ، فعمدوا للوصول الى ذلك الى طريقين :

الاول ـ عملوا ، كما عمل خزافو غيرهم من الامم كالصينيين أيام أسرة (مينغ) حين قلدوا الخزفيات القديمة عن أسرة (سونج) الشمالية ، أي عمد السلجوقيون على بعث أنماط قديمة من جديد بعد تطوير تقنياتها ، ورسومها ، وألوانها بما يتفق مع تلك المرحلة .

الثاني : كما اتجهوا ايضا الى تقليد تقنية الخزفيات



أسرة مينغ
(١٣٦٨-١٦٤٤ م)

الصينية المستوردة من نوع (ينج ـ شنج) الا انهم لم يأخذوا رسومها ، وزخارفها ، بل حفروا الزخارف السلجوقية على الجسم الاصلي ، ومن ثم وضعوا السائل الزجاجي بطريقة يتسلل معها من الفجرات ، وشيئا فشيئا بدأوا يطورون بهذه الطريقة ايضا حتى اخذت الطابع السلجوقي الاسلامي .

ـ الخزفيات الايرانية :

لقد طور الايرانيون الاواني الخزفية الاسلامية الصيني من طراز (يوح) المعروف في عهد اسرة (تانغ)، (٦١٨ ـ ٩٠٦) وحصلوا نتيجة تجاربهم على طراز جديد هو عبارة عن نموذج محلي خاص بالحضارة الاسلامية الايرانية التي كانت ما تزال تحمل الكثير من الفن الفارسي القديم ، وهذا ما نتج عنه في الحقيقة مزيج حضاري لثلاث حضارات ، انتجت الخزف الايراني .
اما حكام (المغول) فقد حملوا معهم نموذجهم الخاص من السيراميك عندما غزوا العالم الاسلامي ، ومنذ (١٣٠٠ م) وجدت القصعات نصف الكروية التي كانت تصنع في منطقة (سلطان آباد) الايرانية .

وفي بلاد ايران ـ أيضا ـ وتحت سيطرة المغول انتاج الأواني الخزفية في منطقة (كاشان) واستمر كذلك ، هذا الانتاج حتى القرن الثاني عشر .

وتعد أواني (الكوباتشي) وهي مدينة ايرانية صغيرة تقع في جبال (القوقاز) من المدن الهامة التي انتجت الخزف حيث عمد خزافوها في عام (١٥٥٠ م) الى تقليد أواني اسرة (مينغ الصينية ١٣٦٨ ـ ١٦٤٤ م) ذات اللون الابيض والازرق(٢٤) .

الا ان أواني وخزفيات (كوباتشي) اختلفت عن أواني وخزفيات اسرة مينغ بأنها أكثر ليونة ، وأكثر استدارة، الى جانب كونها استمدت رسومها وزخارفها من التراث الفارسي ، والاسلامي .

ومن ناحية أخرى فقد عرفت (ايران) في ذلك الوقت ، بل واشتهرت بالمادة الملونة المعروفة باسم (الازرق المحمودي) ، وتدل الوثائق التاريخية على أن الصين استوردت هذه المادة من (ايران) وذلك عبر طريق الحرير ، أو عن طريق البحر عبر موانى الصين الجنوبية ، وخاصة بعد انحسار موجة المغول ، وأن الصين استعملت هذه المادة في انتاج خزفياتها .

ثانيا : الخزفيات الصينية في العالم الاوروبي :

وكما كان للخزف الصيني تأثير كبير على صناعة وانتاج الخزف في الشرق الاسلامي ـ كما مر معنا ـ كذلك كان للسيراميك ، والخزفيات الصينية ، تأثير



حمل البورسلان من الصين الى أوروبة - عصر النهضة (١٧٢٠ - ١٧٤٩ م)



أسرة مينغ

كبير على نوعيــة انتاج الخزف في أوروبة ، وخاصــة الانواع الخزفية المنتجة في اسرة يوان (١٢٧٩ - ١٣٦٨ م) وفي اسرة (مينغ ١٣٦٨ - ١٦٤٤ م) .

فالبيزنطيون : منذ أوائل القرن التاسع . وما بعده . بداوا تعاملهم مع أواني (سجرافياتو) ذات الاصول الصينية، والبيزنطيون باتباعهم تقليد الخزفيات الاسلامية ذات الأصول الصينيــة ، يكونون بذلك قد بداوا البداية ، التي بداها المسلمون عندما استعانوا بالخزف الصيني « يوح » .

وفي بداية القرن الحادي عشر : وجدت في بيزنطة مجموعة من تصاميم « سجرافياتو » البسيطة تحت طلاء زجاجي شفاف ، ومن خلال دراسة تلك التصاميم يتضح بسهولة تأثير الفن الخزفي السوري والفارسي ، اللذين أخذا عن فن الخزف المعروف ب « هاسنج » و « يوح » المنتجين في عهد أسرة تانغ (٦١٨ - ٩٠٦ م) وكانت مراكز الانتاج الخزفي للامبراطورية البيزنطيــة موجـودة في كـل مــن (كورنث) و (ســالونيك) و (قبرص) .

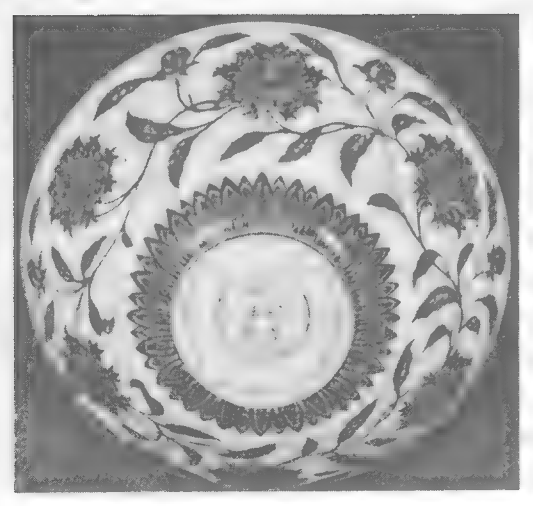
اما في اوروبة عامة : فقد بدات باستخدام (عجلة الخزاف) في حلول القرن التاسع الميلادي ، وبحلول القرن العاشر قام (الفايكنغ)(٣٥) باعادة فتح الطرق البحرية ، وعمدوا الى مجاراة وتقليد الخزف البيزنطي المستمد من السوري والفارسي، المستمدين من الخزف الصيني ، حيث قام خزافون بصناعة بعض انواع ، واشكال الخزف في كل من (هامبورج) و (ستانفورد) و (لينكولشير) وبذلك بـداوا انتاج الخزف في تلك المناطق .

وفي عام (١٦٤٠ م) بدا الخزافون الايطاليون(٣٦) :

بتقليد الاواني الخزفية المنتجة في عهد أسرة (مينغ ١٣٦٨ - ١٦٤٤ م الصينيــة ، وغالبــا ما استعمـل الخزافون والفنانون الايطاليون نفس الزخارف التي كانت مرسومة على الأواني الصينية ، وخاصة الخزف الصيني ذي الالوان (الأزرق ، والأبيض) ، ثم ما لبث هؤلاء أن طوروا انتاجهم الخزفي ، وتحرر فنانوهم من

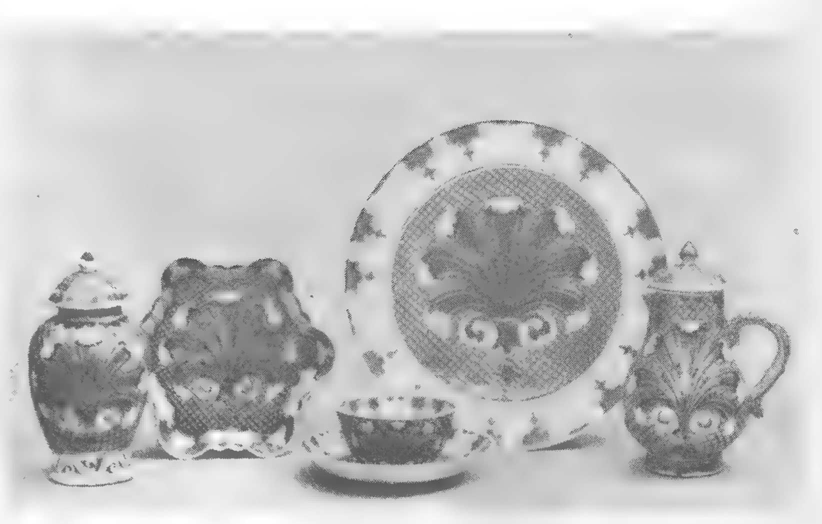
أسرة يوان

أسرة شونغ





أسرة مينغ



قطع خزف جلبت الى أوروبة لإرضاء الأذواق .



قطع خزف جلبت الى أوروبة لإرضاء الأذواق

الرسوم الصينية ، وصار للخزف الصيني طابعه الخاص المستمد من التراث الروماني والدين المسيحي .

وفي هولندا(٣٧) : كان لاستيراد الخزف الصيني عن طريق شركة الهند الشرقية الهولندية . الأثر الكبير في غالبية الانتاج الخزفي في « دلفت » الهولندية ، وذلك الخزف كان عبارة عن تقليد للخزف الصيني المستورد، وكما رأينا سابقا ــ ففي عام ١٦٦٤ م أرسل التجار الهولنديون (٤٤ر٩٤٣) ألف قطعة خزفية مختلفة الى هولندا وقد هز الانتاج الخزفي الصيني الباهر أوروبة ، الأمر الذي دعا (ابيرجت دي قيصر) أن يقيم مصنع للخزف في (دلفت)ويضع تحت تصرف عماله وفنيته كل الامكانيات المطلوبة .

والملاحظ ان الخزافين في مدينة « هارلم »(٣٨) : قد اتبعوا طريقة جديدة ، لم يسبقهم اليها غيرهم في تقليد الخزف الصيني المستورد ، وتعتمد هذه الطريقة على ادماج الزخارف ذات الملامح الصينية ، مع تلك المتداولة في (هولنده) . وبحلول منتصف القرن السابع عشر، استطاع الهولنديون أن يطوروا في تقنية الخزفيات المصنوعة لديهم سواء من حيث الصنعة ، أو الزخرفة ، أو الألوان ، وعلى الرغم من ظهور انتاج خزفي متقدم عندهم . فقد ظهرت في هولندا ــ في منتصف القرن السابع عشر ــ نسخ رقيقة ومتقنة للزخارف الصينية وقد بقيت سيطرة الخزف الصيني على الخزف والخزافين الهولنديين ، لمدة قرن من الزمن قبل أن يتحرروا نهائيا من الخزفيات الصينية .

وفي عام ١٧١٠ م توصل الكيميائيون الألمان الى معرفة (سر صناعة الخزف الصيني) وانتجوا البورسلين في مصنع مدينة (مايسن) القريبة من « درسدن »(٣٩) .

اما في (فرانكفورت) الالمانية ، وفي القرن السابع عشر ، وبالتحديد عندما استلم الألماني (جوهان فهر) ورش الانتاج الخزفي في تلك المدينة ، فقد عمد الى انتاج انواع من الخزفيات الممتازة ذات اللون الأبيض ، والأزرق مقلدا في ذلك الخزفيات التي كانت تنتج في الصين .

وفي عام ١٧٢١ م(٤٠) استخدم خزافو (ستراسبورغ) : في تزيين اوانيهم الخزفية رسوم الأزهار الهندسية ، وكذلك قلدوا طريقة الطلاء الصيني الموجود على البورسلين ــ الصيني ايضا ــ في ذلك الوقت .

وفي شمال اوروبا : عمد خزافو (سانتس) في القرن الثاني عشر ، الى صنع أباريق خزفية ، من أجسام بيضاء مغطاة بطلاء زجاجي اضيفت اليها زخارف مختلفة ، وكانت تلك الأواني تشبه الى حد كبير من الناحية الفنية الخزفيات المعاصرة لها في (ايطاليا) و (اسبانيا) ، والتي هي مقتبسة بدورها من الأواني الاسلامية والبيزنطية ذات الاصول الصينية ، وهكذا بالقاء نظرة خاطفة على ما ذكرناه أعلاه سواء عن بداية الخزف في العالم أو عن الخزف الصيني ، نرى بوضوح ان الخزف الصيني يمثل أصل صناعة الخزف في العالم .



وعاء ملون برأس إنسان (أسرة تانغ (٦١٨ - ٩٠٧م)

المراجـع :

١ ـ لمحة عن الصين ـ الصناعات اليدوية ـ /٧٠/ بكين عام ١٩٨٦ .

٢ ـ نشرة أحوال الصين ـ فنون الاشغال اليدوية ـ بكين ١٩٨٥ .

٣ ـ الشعر الصيني منذ أقدم أصوله حتى اليوم ـ ترجمة عبد المعين الملوحي ـ دمشق ١٩٦٧ .

٤ ـ قصة الحضارة ـ الجزء الرابع ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ ـ الطبعة الثانية .

٥ ـ قصة الحضارة (ول ديورانت ـ الجزء الأول ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ ـ الطبعة الثانية .

٦ ـ قصة الحضارة ـ (ول ديورانت ـ الجزء الثاني ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ ـ الطبعة الثانية .

٧ ـ قصة الحضارة (ول ديورانت ـ الجزء الخامس ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ ـ الطبعة الثانية .

٨ ـ قصة الحضارة (ول ديورانت ـ الجزء الثالث ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ ـ الطبعة الثانية .

٩ ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ـ د. جواد علي ـ الجزء الثامن ـ بيروت ١٩٧١ .

١٠ ـ هنري هودجز ـ الخزفيات ـ ترجمة د. محمد يوسف بكر ـ معهد الانماء العربي ١٩٨١ .

١١ ـ GANSU ـ كتاب عن مدينة غانشو ـ الصين بكين ١٩٨٥ .

١٢ ـ قصة الفن التشكيلي ـ العالم القديم /١/ ـ محمد عزت مصطفى ـ ١٩٦٤ ـ القاهرة .

هوامش :

(١) قصة الحضارة ج ٤ ص ٢٠٨ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) قصة الحضارة ـ ص ٢٠٨ .

(٤) المعرفة ـ المجلد الخامس ص / ٧٧٥ / عام ١٩٧١ .

(٥) ول ديورانت ـ قصة الحضارة ج ٣ ص / ٣٤ / .

(٦) نفس المصدر ـ ج ٢ ص / ١١ / (وقد عرف اهل « السوس » اضافة الى اقدم عجلة خزاف اقدم ما عرف من عجلات المركبات) .

(٧) « الخزفيات » ترجمة : د. محمد يوسف بكر ـ معهد الانماء العربي ١٩٨١ .

(٩) قصة الحضارة ـ ج ٥ / ص ١٣٧ ـ ١٤٠ .

(١٠) و (١١) و (١٢) المفصل في تاريخ العرب والاسلام ج ٨ جواد علي ص (٥٨ ـ ٦٥) .

(١٣) قصة الحضارة ج ٤ ص ٢٠٨ .

(١٤) قصة الحضارة ج ٤ ص ٢٠٨ .

(١٥) رقم / ٧٠ / لعام ١٩٨٦ ـ تصدر عن دار اللغات الاجنبية في بكين .

(١٦) « الخزفيات » هنري هودجز ـ ترجمة د. يوسف محمد بكر ـ ١٩٨١ .

(١٧) نشرة أحوال الصين ـ لعام ١٩٨٥ .

(١٨) لمحة عن الصين / ٧٠ / نشرة صادرة عام ١٩٨٦ .

(١٩) الخزفيات ـ هنري هودجز .

(٢٠) نفس المصدر السابق .

(٢١) الخزفيات ـ هنري هودجز .

(٢٢) قصة الحضارة ج ٤ ص / ٢٠٩ / .

(٢٣) الخزفيات ـ هنري هودجز .

(٢٣) قصة الحضارة ج ٤ ص ٢٠٨ ـ ٢١١ .

(٢٤) قصة الحضارة ج ٤ ص ٢٠٨ ـ ٢١٤ .

(٢٥) قصة الحضارة ج ٤ ص ٢١١ .

(٢٧) الخزفيات ـ هنري هودجز ـ ص ٤٠ ـ ٤٤ ترجمة د. محمد يوسف بكر ١٩٨١ .

(٢٨) نفس المصدر السابق .

(٢٩) نفس المصدر السابق .

(٣٠) نشرة أحوال الصين « الفنون الشعبية » بكين ١٩٨٥ .

(٣١) الزخرفيات ـ هنري هودجز من ص ٢٨ ـ ٣٩ .

(٣٢) نفس المصدر السابق .

(٣٣) الخزفيات ـ ص ٣٣ .

(٣٤) الخزفيات ـ ص ٣٩ ـ ٥٢ .

(٣٥) الخزفيات ـ ص ٥٦ ـ ٧٥ .

(٣٦) نفس المصدر .

(٣٧) نفس المصدر .

(٣٨) و (٣٩) و (٤٠) الخزفيات ـ هنري هودجز ـ ص ٩٠ ـ ١٢٠ .

ارســـتيد مَـايوُل

اعداد : بشــيرفنصة

اريستيد مايول (١٨٦١ ــ ١٩٤٤) الفنان الذي رفض معهد الفنون الجميلـة قبوله ، ولكنه اصبح بتجربته الخاصة علماً من اعلام الكلاسيكية الجديدة في العالم اجمع .

(كاد الصخر ان ينطق بين يديه !)

* * *

عثرت فيما عثرت عليه كذلك على مطبوعة بالالوان الطبيعية من اصدار دار فلاماريون الفرنسية تحمـل اسم (اريستيد مايول) الفنان الكبير الذي اشتهر بنصبه وتماثيله الضخمة ، تلك التي ازدانت مدينة النور بها ، ورقصت باريس من حولها ، وقد كتب عنه مطولا الناقد الفني (دنيس شفاليه) فآثرت ان انقـل الى العربية بعض ما قاله هذا الناقد المنصف على قدر ما يسمح به لي ضيق المجال هنا :

* * *

لمحة خاطفة عن سيرته :

ولد (اريستيد مايول) في الثامن من كانون الاول (ديسمبر) عام (١٨٦١) في (بانيولس سورمير) ، وترعرع في أحضان خالته (لوسيل) ، ولما بلغ الثالثة عشرة عقد النية على ان يصبح رساما نحاتا فنانا ، ولكنه لم يجسر على التعبير عن تطلعاته هذه الا بعد مضي (٧) سنوات .

في سن العشرين ، رحل الى باريس ، وكان يعاني من إملاق شديد ، ولم يكن ليعرف أحدا في باريس ، فلا صديق له فيها ولا نصير ليأخذ بيده الى مدارج الفن ، وقد رسب في فحص القبول الى (معهد الفنون الجميلة) .

إلا ان اليأس لم يعرف طريقـا اليه ، فمضى في الطريق الذي اختطه لنفسه .

بذل محـاولات كثيرة يائسة الى ان تمكن مـن الالتحاق بمدرسة (كابانيل) ، بيد انه صدم بطريقة التدريس في تلك المدرسة ، فتركها ، وعاش وحيدا شريدا ، وعانى من شظف العيش ما يعجز القلم عـن وصفـه .

وفي عام (١٨٨٩) تعرف الى (بورديل) .

وفي عام (١٨٩٣) انصرف الى الرسم في متحف (غلوني) وبرع في التصوير على القماش والسجاد ،

وفي العام نفسه انشأ في مسقط راسه ، وفي بيت خالته بالذات ، معملا صغـيرا للنقش علـى السجاد والقماش ، وكان معملا متواضعا ينقصه الشيء الكثير



نصب في حديقة توليري .

من العدة والعدد ، وتزوج آنذاك من عاملته التي انجبت له غلاما كان مولده فاتحة خير وبركة عليه ، فواتاه الحظ ، واقبل الناس على انتاجه ، واصاب نجاحا مرموقا ، وعرضت بعض اعماله في (البهو الوطني) فصادفت استحسانا كبيرا .

واصبح (مايول) في بحبوحة من العيش .

وفي عام ١٨٩٥ عرض في البهو الوطني احدى سجاجيده من نقشه ورسمه ، وظل يعرض أعماله في تلك الصالة بانتظام الى ان تأسست (صالة الخريف)، وعندها بدأ في مشروع (النحت) الذي برزت من خلاله موهبته الحقيقية .

وفي عام (١٨٩٦) انضم الى شلة (تابيس) ، وفي معمله في فيل نوف (سان جورج) عكف على العمل الجاد ، فعاد عليه بانتاج وفير ، وفي الوقت نفسه أصبح عضوا في ندوة (نابيس) تلك الندوة التي كانت تضم عددا كبيرا من اعلام الفن والادب كأمثال (موريس دينس) و (ك. روسل) و (ناتاسون) و (بيير برنارد) و (فويار) ، والرسام المجري المعروف (ريبل رونه) والشاعر (لافارغ) و (بيير بونارد) و (هنري ماتيس) وسواهم .

وقد اجتمع شمل هؤلاء الفنانين الأعلام على مدى العمر .

* * *

عندما بلغ التاسعة والثلاثين غدا نحاتا يشار اليه بالبنان في مختلف عواصم العالم .

وفي عام (١٩٠٢) التقى مايول بامبرواز فولار



نصب في حديقة تويلري

في معرض اقيم عند (فولار) بشارع (لافايت) .

وفي هذا المعرض امتدح النحات الكبير (رودان) اعمال (مايول) في مجال النحت الضخم .

ولأول مرة ، عرض (مايول) بعض اعمالـه في (صالون الخريف) وخصه الكاتب (بيير غران) بفصل تناول فيه علاقته بالفن الحديث .

وفي عام (١٩٠٥) التقى مايول بالكونت (كيسلر) الالماني ، نصير اهل الفن والادب ، المعجب بفن مايول بوجه خاص ، وقد سبق وعرضت رائعته التي اطلق عليها تسمية (المتوسط) وكان ذلك في صالة الخريف التي تناولها الاديب الفرنسي الكبير (اندريه جيد) بالنقد والتقريظ وقال فيها :

(ان تحفة المتوسط موضوع تجل والهام ، انها الرومانتيكية بعينها ، (انها جميلة) ولكنها لاتعني شيئا) وختم جيد مقاله بقوله :

ـ [من المتوسط هذه سوف يطلع علينا فجـر الفن الحديث !] .

وفي عام (١٩٠٨) رافق (مايول) الكونت كيسلر في رحلته الى (اليونان) حيث سقط هناك نصب(مايول).

وفي العام ١٩٠٩ عرضت في (صالة الخريف)رائعته الاخرى (الليل) وفي الصالة ذاتها عرض (مايول) تحفة سماها (البومون) فصادقت استحسانا كبيرا ، اذ تناولتها الصحف الفنية العالمية بالتقريظ ، وكذلك فعلت الصحافة الباريسية الفنية حتى ان جامع التحف الروسي (موروزوف) اشترى تلك التحفة ، واوصى على ثلاث اخر سماها النحات (الفصول) ، وجميع هذه التحف محفوظة حتى الان في متحف (بوشكين) بموسكو .

وفي عام (١٩١٤) وقبل نشوب الحرب العالمية الأولى ، بقليل ابرق الكونت (كيسلر) من المانيا الى (مايول) يحذره :

ـ [اطمر تماثيلك ، انها الحرب لامحالة !]

لقد وضعت هذه البرقية (مايول) في مازق حرج، كيف سيفسر للرئيس (كلمنصو) أنه ليس بجاسوس يعمل لحساب ألمانيا ، ماعليه الا ان يبرهن للسلطات المختصة بانه ليس كذلك ، وهكذا فعل .

وفي العام ١٩١٨ شرع بنحت تحفته (فينوس ذات الاكليل) .

وفي العام (١٩١٩) تلقى مايول طلبـات عديـدة لنصب تذكارية من الحجر الاصم ، ولاقـت اعمالـه اعجابا كبيرا من الجمهور والنقاد على حد سواء .

وفي العام (١٩٢٨) عرض في صالة الخريف ، رائعته فينوس ذات الاكليل بعد ان استغرق نحتها معه زهاء العشر سنوات ، كما تم له عرضها في (لندن) و (برلين) ثم عرض في (نيويورك) العديد من اعماله البارزة .

وفي عام (١٩٣٧) انتهى من تحفتـه الاخـرى (باقة الحوريات الثلاث) وقد عرضها في (القصر الصغير) ، البتيت باليه .

وعاد بين عامي (١٩٤١ ـ ١٩٤٢) الى مزاولة فن الرسم وانتج لوحات عديدة جذابة .

وفي عام (١٩٤٤) وافاه الاجل المحتوم اثر حادث سيارة ، وقضى نحبه في (بانيولس) مسقط راسه .

لمحة عن فنه :

يقول الناقد الفني الفرنسي (دنيس شوفاليه) في فن (مايول) الضخم الجامح ما خلاصته :

ـ [بعد (كاربو) و (رودان) و (مايول) واصل



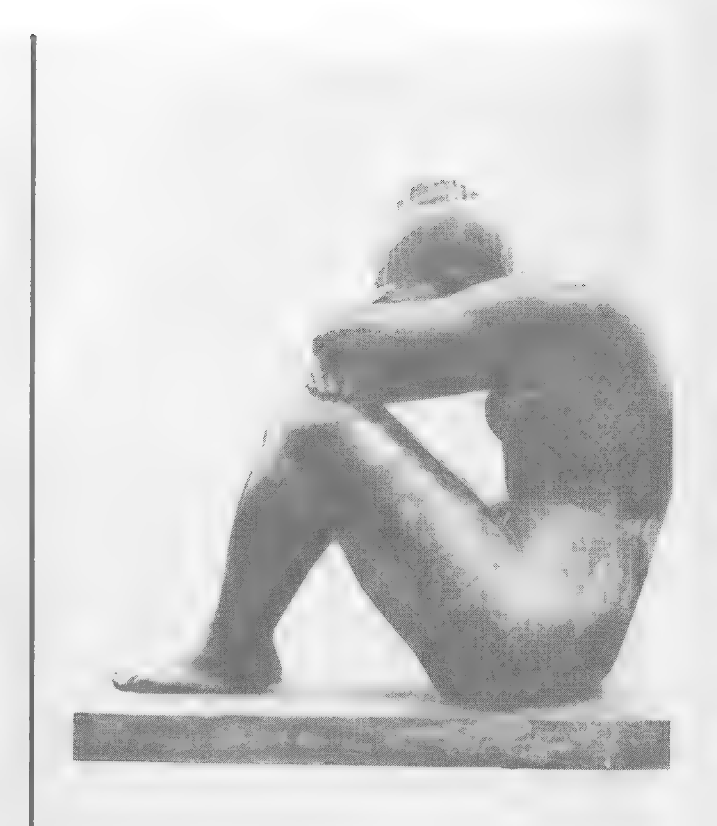
نصب في حديقة توبلري



نصب في حديقة تويلري



نصب في حديقة تويلري



الميل - من البرونز

النحت الفرنسي مسيرته ، على ما سمي آنذاك (بالفريق الملكي) ذلك الطريق المؤدي بطبيعة الحال الى الالتصاق التاريخي الحتمي بفن النحت العالمي ، فكل جيل حمل معه علمه ، وروح عصره الجمالية ، في مرحلة من المراحل المعينة المشهودة ، وهكذا عمل (مايول) الذي أطلق عليه فيما بعد تسمية [معلم فانيلوس] وقد احتذى في بادىء الامر حذو أقرانه (دنيس) و (فويار) و (روسل) .. الخ .

لقد جاء (مايول) في تلك الفترة من الزمن بين القرنين التاسع عشر ومنتصف العشرين .

وعلى هذا ، نجد ان فن (مايول) قد تميز بروح القرن التاسع عشر ، منذ نشأته الاولى ، ومن ثم بروح القرن العشرين في المرحلة التالية ، ومن الملاحظ بوجه خاص أن روح القرن العشرين هي التي طغت في نهاية الامر على سمات معظم انتاجه ، ولهذا رأيناه في مطلع العشرينات وقد انضم الى الحركة التجديدية الكبرى ، وكان بذلك من اوائل الفنانين المتحمسين فنيا لما في الوجوه البشرية من ملامح تتجاوز التشويق الاني ، لانها عبارة عن تناغم مختلف متصاعد مجرد من كل معنى الا معنى التشكيل الفني .

وهكذا ، وبفضل تعلقه العميق بالطبيعة التي كان يرى فيها ينبوع كل الهام فني ، فقد برز انتاجه من هذا المفهوم وبذلك دخل (مايول) تاريخ الفن في مرحلة معقدة كما دخلها من قبل أعلام الفن ، وظل انسانا فريدا من نوعه ، وظاهرة فذة ، لا يمكن تجاهلها أو الانتقاص من قيمتها) .

(لم يتح لي ... وانا لا ازال تلميذا صغيرا ، أن اقابل (مايول) والتعرف عليه عن قرب ، الا ان والدي كان يحدثني عنه كثيرا ، قبل ان يوافيه الأجل المحتوم في حادث السيارة الأليم ، ولذلك عزمت بعد مضي سنوات معدودات على وفاته على دراسة سيرته الذاتية وفنـه .

ورأيت ان من المفيد جدا ، وقبل كل شيء ، أن اقوم بزيارة لمسقط رأس ذلك الفنان الكبير النحيل ، في (بانيلوس) الواقعة على جبل من جبال (البرنه) الشرقية المتاخمة لاسبانيا ، وقد رافقني في هذه الرحلة كدليل احد معارف الفقيد الذي ارتأيت ان أرمز اليه بحرف (ث) وقد رافقني وقادني في هذه الرحلة الى المزرعة القديمة التي لجأ اليها (مايول) في أواخر ايامه وقدم إليّ شرحا عما فعله ، وأنتجه في تلك المدة من جليل الأعمال .

سلكت أنا وصاحبي (ث) طريقا وعرة ، في عز الصيف ، وتحملت ، وإياه ، مشقة كبيرة للوصول الى مزرعة (مايول) الجبلية ، وداره الواسعة ، وعجبت اشد العجب كيف كان الفقيد يتسلق الجبل وهو الذي قد بلغ من الكبر عتيا ، كان يلجأ الى داره التي جعل منها مرسما ومصنعا للنحت الضخم بعد أن تجاوز الثمانين ، وكانت توافيه كل يوم موديله الصبية الصابرة على المثول أمامه وهو في عزلته يواصل نحته وعطاءه ، على الرغم من مرضه وتقدمه في السن . وكانت قلة قليلة من الناس يغامرون بزيارته ، في هذا المنتجع الذي يشبه دير النساك على رأس الجبل ، وكان الحر شديد الوطأة عند الظهيرة ، فلم نصادف في طريقنا بشرا ولا حتى حيوانا شاردا ، لقد أوت الأحياء الى أوكارها وبيوتها هربا من الحر .

حدثني صاحبي ، إن (مايول) كان يعيش عيشة النساك الزاهدين في متاع الدنيا وزخرفها ، وكان يعد طعامه بنفسه ، ويرتب بيته وينظفه ، وكان عنيدا يرفض عطف احد عليه أو مواساته في آخر الزمان ، زمانه ، وكان يلوح لي ، وهو في هذه السن المتقدمة ، يسابق الزمن ، ويصارع الأيام ، بل الساعات من أجل تقديم انتاج أفضل مما سبق وقدم ، ولذلك كان يسرع في عمله ، ويتجاوز الصعاب ، ويرقى تلك المسالك الوعرة الخطرة .



نصب في حديقة تويلري



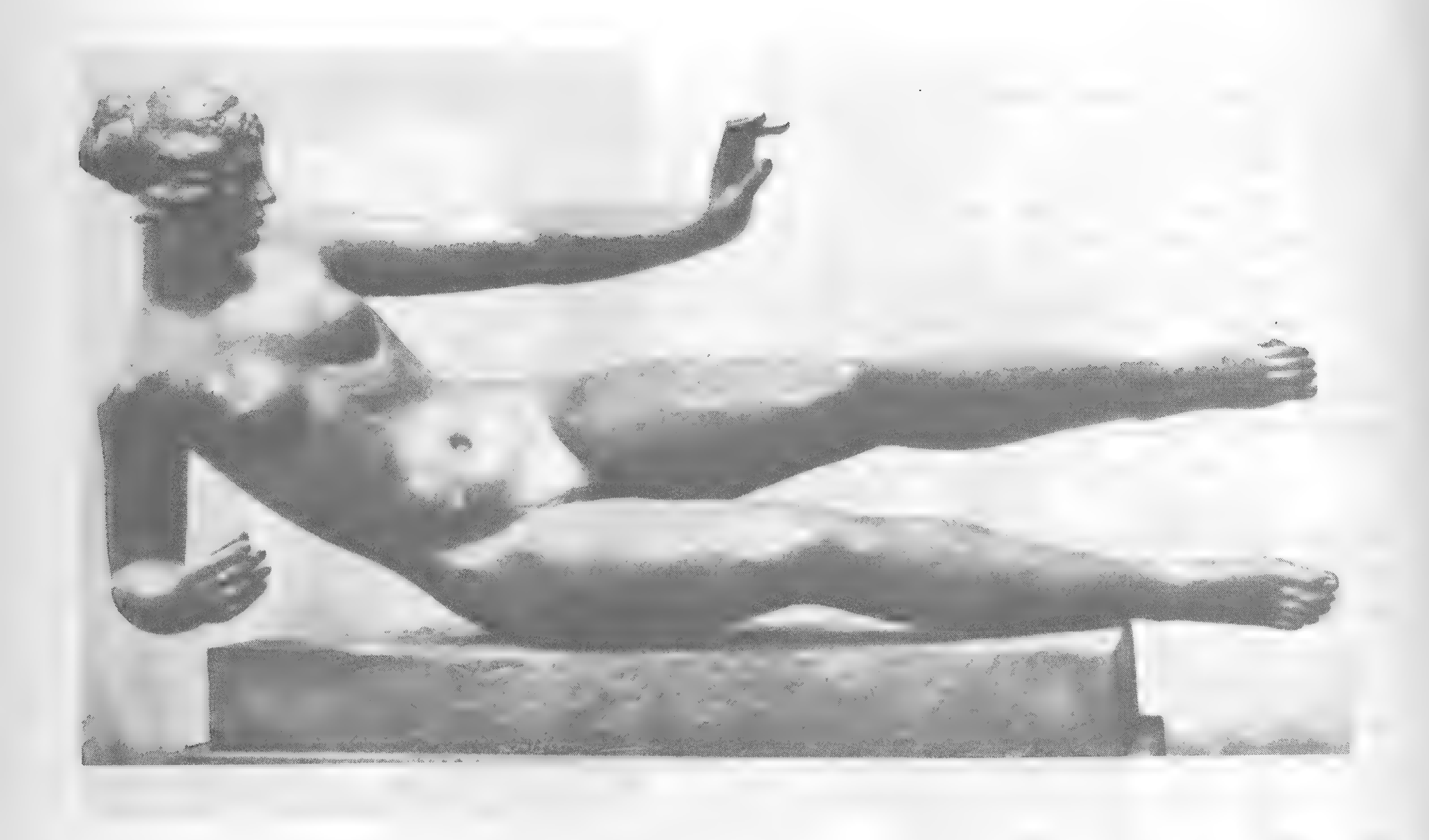
فتاة من الخشب



فتاة جالسة



ڤينوس من البرونز - حديقة توليري



فتاة

كان مايول لا يعرف التعب ، ويسير نحو الهدف بخطوات الواثق من نفسه ، والمعتد بأعماله ، وكان كل ما حوله من جمال يوحي اليه بالابداع ، والتشكيل الرائع .

إن (مايول) كما لاح لي هنا حيا مأخوذا بابهام ما يسمى (بصورة الانسان) Anthropométrie .
عندئذ يلج داره الحجرية ، ليصب خلقه وابداعه ، ويجسد أفكاره ومشاعره ، بأعمال خالدة ، وعلى الرغم مما يعاني من آفات وعلل ، وهنا يصح فيه قولهم : (وبضدها تتميز الأشياء) ، اذا قارنا بين هزاله ، وأعماله الضخمة الفخمة ، ويصح فيه قولهم أيضا (لو توكأت عليه لانكسر) فكيف كان يقوم وحده بما لا يستطيع عدد من الرجال الأشداء القيام به ، وهو على ما هو عليه من الضعف والوهن ؟

انه ولا ريب قد جمع في حياته المديدة ، الكثير الكثير من التناقضات ، أعماله بسيطة ولكنها فذة ضخمة ، وحياته طويلة ... ولكنها انتهت برحلة مفجعة غير طبيعية ، وسخريته لاذعة الا أنها صائبة غير مهينة ، يجمع بين الصناعة المتقنة والتجارة والفن ، بين الواقعية والرمزية ، التي لا لبس فيها ولا ختل ، بين البوهمية والأنتروبوفترية ، وتماثيله اللفروكيه ، الناطقة بالكلاسيكية ، وأخيرا صحته هي العجب ، المتراوحة بين العمى والبصر ، بين الروماتيزم والخور ، (إنه أشبه ما يكون بالأديب الارلندي الساخر (برنارد شو) ، من المدرسة الفابية ، الذي عاش عمرا مديدا ولكنه مات ميتة غير طبيعية) .

كان كل شيء من حوله هادئا ، في ذلك الوادي الضيق ، والمنحدر العذب ، المؤدي الى البحر ، وشجرة الشربين العتيقة المنعزلة توحي اليه بانحناء الساق على الساق ، والتواء الفخذ على الفخذ .

لقد اتضحت لي صورته هنا أكثر فأكثر ، وكيف كان يرسم وينحت ، وهو منهمك في عمله أمام المنصة والمسند وحسب ، بل كيف كان يرى في الطبيعة ما يشبه المرأة الممتلئة ، وأطرافها وجيدها ، وسوى ذلك من مقاييس أخرى من جسدها .

ـ لم يكن غريبا عني تماما ذلك الجو الطليق ، الذي لا يعكر صفوه ضباب كثيفة ، انما رعشات من أشكال في الطقس الجاف ، اذ سبق وعرفت مثل هذه الأجواء ، والأشكال الطبيعية من جزيرة (صقلية) وسواحل (اليونان) .



فتاة

اكتملت الصورة في خيالي ، ولم يكن ينقصني لا البحر القريب ، ولا الشمس الساطعة ، ولا الاماكن الوضاءة ، لفهم شيء من مكنونات نفس (مايول) وما كان يحور في داخله من نوازع نحو الحرية في العمل .
تلك هي اشجار الكرمة ، والشربين التي كانت توحي اليه بجسد المرأة الى لاتزال قائمة تنبض بنسغ الحيـاة .
وها قد وصلنا الى مبتغانا ، وقضت برهة اتامل داره الواسعة المبينة من الحجـر ، ذات السقـف الروماني من الاجر الاحمر ، وبدت لي الدار كأن لاعمر لها الا التذكار !

جلست على حجر قرب الدار ، والهوام تحـوم معه حولي ، تئز وتطن ، وانا اتأمل مدارج الروابي الخضر ، واناجي النفس ما اذا كانت تلك المشاهـد الجميلة ، هي ذاتها التي أوحت اليه صنـع تحفـة المدهشة المضخمة !

لقد كان (مايول) يتردد على هذه الدار ، ابان تنقلاته بين الاقاليم و (باريس) ، وكان يحن باستمرار الى مسقط رأسه ليستلهم منه احسن تحفه واعماله، وكان فنانا بحق وحقيق ، يجري حب الفن في عروقه متدفقا ، ولا يفارقه في حله وترحاله ، في يقظة ومنامه، وكانت هي التي تقوده الى اكتشافه المجهول ، وروح الفنان الدؤوب ، العامل المحترف ، وهي التي اوصلت فنه الى أعلى درجات الارتقاء .
كان مثالا (للبرجوازي الريفي) كما كان أجداده من قبل يحبون الارض ، ويستغلون كنوزها ،ويعيشون من خيراتها عيشة هنيه راضية مرضية .

لم يمارس (مايول) مهنة النحت قبل الاربعين أي حوالي عام (١٩٠٠) ، وكان يعمل بجد رغم اصابته بداء الروماتيزم وقد اعفى من الخدمة العسكرية لعدم لياقته البدنية ، وكان يابس العود قابلا للكسر في اية لحظة ، غير أنه واصل مسيرته الناجحة بصلابة المؤمن، وفي مجالات مختلفة منها تطريز السجاجيد المعلقة على الجدران ، وصناعة الورق المقوي ، وغيرهما من الاهتمامات الى ان توصل الى اكتشاف موهبته الحقيقية في (الحفر على الخشب) ، واخيرا (النحت) وضع التماثيل الضخمة للمرأة ، ولكن روح الجماليات لم تفارقه في جميع أعماله ، وقد ساعده في تقدمه الى الامام طائفة من خيرة الفنانين في عصره كأمثال (موريس دينس) و (فويار) و (بونار) و (روسل) ، ولى تكن صورة المرأة العارية البدنية لتغرب عن خاطره في جميع الحالات .

تجدر بي الاشارة هنا الى أن (مايول) لم يشرع في اختيار الابعاد الثلاثة لقالب التمثال (كما جرت العادة عند المبتدئين من التلاميذ) ، ولكنه عمد على الفور الى القوام مباشرة كما اضطر المبتدئون الى فعل ما فعل فيما بعد ، وخلافا للعادة المتبعة لم يعمد الى استخدام الصلصال كقالب ، الا بعد ان عثر على تربته الملائمة في بلده الاصلي ، وهي مستخرجة من شق معدني في الجبل ، وبعد تأكده من صلاحهـا للاستعمال) ، وهذا يدل على مدى اهتمامه بشكل شاردة وحرارة في عمله ، فكان لايقدم على عمل ما الا بعد بعد تجربة ذاتية وخبرة ، هي في الواقع حصيلة جهد فردي .

اذن ليس عجيبا ان يلاحظ عليه بعدئذ الحذر الشديد ازاء المراجع ، والتقنيات الجاهزة التي لاتعتبر نتيجة جهد فردي ما ويشاهده وملاحظة وتجربة ، هذا هذا الموقف الذي اتخذه ازاء المدرسة (الكلاسيكية ..



أزهار البرية - برونز

الجديدة) يدلك على ما بلغه من درجة عالية من النقد الذاتي ،والاستعداد النفسي لتقبل الافكار الصائبة والتشكيلات المستحدثة عن مثل هذا الإحتقار (للافكار المعلمة) ، والاراء المقتبسة بوجه عام من غير تفهم ولا تمحيص ، الامر الذي يدل على انه لم يكن سفسطائيا مدفوعا بالوساس ، والاوهام ، بل باعتقاده الراسخ [ان ثمة حقيقة اعلى واصح على الدوام] .

كان لابد من حادث مفجع ليشق له القدر طريق الخلود ، اذ اصيب بفقدان البصر المؤقت اثر انهماكه بصناعة نقش السجاد ورسمه وتكوينه .

حدث له ذلك عام (١٩٠٠) ، واستغرق عمى البصر معه ، زهاء اشهر تخلى بعدها عن هوايته القديمة المريحة ، وتلمس بشق الانفس السبيل الوحيد امامه ، الا وهو النحت وصنع التماثيل الضخمة ، بيد ان تركه المهنة القديمة ، والصناعات الدقيقة بسبب ضعف بصره ولم يحدث من غير اسف مر منه على ماولى حرفات ، وقد نقل عنه قوله :

ـ [في عصر السجاد قضيت اجمل ساعات العمر]

وهكذا ولما بلغ التاسعة والثلاثين ، اصبح النحت وما يتطلبه من مشاعر الحس ملاذه الوحيد ، والنشاط الفني الفريد ، الذي يتيح له ممارسته ، وادراكا ومن غير جهد مضن ، توصل الى اكتشاف لغته الحية دون ان يعتريه اي تعسر او ارتياب ، يدفعه الى ذلك تناغم بلا حدود .

لقد عرف طريقه فسلكه الى خاتمة المطاف ..

وكان له من تجاربه السابقه ، وابتكاراته في صناعة الفخاريات والخزفيات ، ودرجات الحرارة في الاتون اللازم ، واساليب التلوين ، خير مرشد له في فن (النحت) الذي اضطر مكرهنا الى الاقبال عليه ، فهو على الرغم من الوطن الذي دب في اوصاله ، وعلى الرغم من ضعف بصره تمكن بحسه السليم من اضافة احجام ومضامين على تماثيله الفخمة ، كما تمكن من تدخلات جديدة ، تشبه مادخله على صناعة الخزفيات من لين عريكه ،ومرونة واتقان ، والتفاف حول الفراغ من غير الاعتماد على الركائز الميكانيكية ، ولم يلجا ـ كما كان يفعل انداده من المثالين ـ الى اضافات مضطردة ، من مواد مختلفة على نواة مسلمة .

وهنا شهد هذا الفن ، واعني به النحت ميلاد مثال آلى على نفسه ، قلب مفاهيم المدرسة (الرودانية) . (نسبة الى المثال الفذ رودان) ، والمتعارف عليها آنذاك وادخل قواعد هندسية على الكلاسيكية الجديدة فاستبدال الخط المستقيم بالخطوط المنحنية الاضلاع، وهكذا تم له تحقيق الاحجام الحلوة ، والمكونات المنشودة التي حلت محل تلك الخطوط المؤلفة من عدة زوايا ، وكان له ماراد من حالة التوازن التام اكثر مرونة وطلاوة من سابقاتها الصلفة التي كانت تتلبس الشكل فيما مضى من الزمن .

ونتيجة لما تقدم،فلا عجب اذن اذا اتخذت تماثيل (مايول) طابعين وتاريخين : تلك التي تشبعت بالفكرة الاولى للمفهوم المادي للمخططات ، وتلك التي تعتبر بنظره بحكم المنتهية .

وفيما بين هاتين المهلتين المذكورتين تتداخل الدراسات والتعديلات بنسب مختلفة من العمق ، ولا يسمح باي ارتجال في هذا الاسلوب ، ولم تكتشف لدى (مايول) روح التلقائية الا في المراحل المتوسطة من ابداعه .

كان (مايول) يقول ، ومنذ بداية عهده بالفن ـ [ما التلقائية الا استغناء عن الارادة !] ..

في عام (١٩٠٥) لما تعرف (مايول) على (الكونت كيسلر) الالماني ، مشجع اهل الفن ، وعرفه بدوره على النحات المشهور (رودان) ، وكان هذا التعارف نقطة تحول في فن النحت ، وانفتاح ونشوة في حياته ، فأتيح له تلمس معالم جديدة على حد سواء ، ذلك لان صداقته مع هذا الثري الالماني ، قد لعبت في عهده دورا كبيرا ، وما باستطاعة دخول المجتمعات الراقية لولا مساندة الكونت كيسلر ، المحب للنحت ، والفنون الجميلة قاطبة ، وهو الذي طاف الكرة الارضية بحثا عن روائع التحف وكنوز الفن الاصيل .

وعلى هذا ، صار الشعب الالماني يعرف مايول اكثر مما يعرفه الشعب الفرنسي !..

وهذا ما اوقعه ـ كما اسلفنا ـ في مشاكل عدة ، ولكن على الرغم من هيمنة الرأي العام المحافظ آنذاك فقد عهد اليه بصنع تمثال (الحرية) فأتقن صنعه واجاد ، ولقي حظوة من الجميع واستطاع ان يفرق مابين السياسة وفن النحت ، ولقى مؤازرة في هذا المجال من جميع أصدقائه الفنانين من امثال (ماتيس) و (بونار) و (رينوار) ، وحتى من الكتاب المشاهير امثال (اناتول فرانس) و (اندره جيد) ، و (هنري باربوس) وسواهم .

ولم يشاهد وهو على قيد الحياة كيف نصبت تماثيله الضخمة وتحفه الفذة من ساحات (باريس) وحدائقها وفي مدن اخرى من فرنسا .

وكان من حقه ، وحق المثال الكبير رودان ان يقولا:

ـ [يا للوطن الناكر للجميل !] .

وفي الواقع ، وعلى الرغم مما لقيه من مؤازرة وتشجيع من النخبة المثقفة ، والنقاد الفنيين ، والكتاب والادباء ، فقد كان يحز في نفسه كثيراً عدم تفهم معظم



السابحة ذات الوشاح - برونز

مواطنيه لاصالة فنه ، وكثيراً ما كان يشكو من تدني اذواق عامة الناس وجهلهم أصول الفن ومراميه .

هذا ، وعلى الرغم من سخرية الكثيرين من الناس في فرنسا من تضخيم تحفه وفي طلبتهم القيمون على شؤون الفنون الجميلة ، من الاكاديميين الرسميين ، فقد مضى مايول في طريقه الذي اختطه لنفسه غير عابىء بهم الى ان بلغ شأناً عالياً على المستويين العالمي والمحلي بين عامي (١٩٠٧ ـ ١٩٠٨) .

ولا ننكر هنا أن هذا الصراع بين الكلاسيكية المحافظة وحركة التجديد قد لعب دوراً سيكولوجياً في اعماق نفسه ، وللنفس الانسانية أسرارها العميقة التي يتعذر فهمها في حالات كثيرة .

ثم بدأ يتعاظم شأنه في مختلف انحاء العالم ، وفي فرنسا نفسها ، وفي الولايات المتحدة وحتى في موسكو في الوقت الذي بدأ اسلوب في النحت يتخذ اشكالا مختلفة مفرطة في الضخامة وبشكل يتجاوز الحد من نسغ الحياة والشعاع ، كما اصبحت عند مايول اداة من الفن التشكيلي .

ومما تجدر الاشارة اليه ايضا ان مايول لم يكن متشبثاً على المدى البعيد بفلسفته في الحياة التشكيلية وباسلوب عمله المتفرد به شخصياً وحسب ، بل كان يتقبل المعطيات الاخرى العريقة في القدم ، كاعجابه على سبيل المثال بالاوابد والتماثيل الفرعونية ذات الضخامة الفائقة ، كما حظيت باعجابه آثار المعابد البوذية في آسيا ، وقد عثر في معمله ببارلي [على قناع لبوذا] ، وكان يردد قوله ب [ان تماثيل هذا (البوذا) جميله جداً ، ومن هنا يتضح لنا صلة الوصل بين اعماله الضخمة ومدى اعجابه بالآثار الفرعونية والبوذية] .

وفي عصره ساد الاعتقاد بأن العهود القديمة ، والعريقة في القدم قد اغمضت المراة حقها من العناية الفنية ، لذلك رأيناه ينصرف بكليته الى التفنن في تصوير المراه ، فجسد المراة ، من وجهة نظره كان رمزاً حياً للطبيعة لما يتمتع به من ثلمات وشعر متطاير في الهواء ، مكورات ، واعطاف ومرتفعات ، وقطوف دانيات ، وثمرات فجات ، يعبر عما في الطبيعة من اسرار ومعطيات ، ومن خلال هذا الجسد ، (جسد المراة) تتراى له السهول والبطاح ، والبساتين والاشجار ، والبحار والانهار ، مختلفة الاحجام ، بين ما هو عادي وضخم ، وجميل وفج ، فلا عجب اذا الفيناه يسمي احسن تماثيله باسماء الظواهر الطبيعية كالبحر المتوسط ، والصيف ، والشتاء ، والليل والهواء والنهر والبحر والجبل الخ الخ] ..(١)

ومن جهة اخرى ، تبدو اعماله ، ولا سيما صورة المراة وتمثالها ، كانها وليدة فكر يؤمن ببدائية الفن ، وسذاجته الحلوة ، ويظهر ذلك بوضوح في تماثيل المراة الناضجة الممتلئة ، وبصورة الفتاة اليافعة الساذجة البريئة (البدائية) ، والتي لا تعرف شيئا عن محن الحياة واعراض البؤس والشقاء .

لقد تميز فن مايول ، بالدرجة الاول ، بالمسرة والبهجة وبالسعادة والمحبة ، بالبراءة والبدائية ، ليس في فراديس ضائعة ، كالفراديس اليونانية وغيرها من الفراديس ، بل في محاولاته الجادة للتعبير عما كان يجيش به فؤاده النقي من عواطف نبيلة ، واصداء متضاربة .

عاد (مايول) عام (١٩٠٨) الى فرنسا ، وقلبه طافح بالسعادة لما صادفه في رحلاته أكثر مما كان يشعر به عن ضيق وتعب ، فعكف ثانية على العمل وانتهى من صنع تمثاله الذي اطلق عليه تسمية (الليل) ولم يلحظ احد ما طرا على هذا التمثال وخلفيته من تعديلات بعد عودته من (اليونان) وتشبعه بفلسفات المشائين !

انهمك بعدئذ في رسوم الكتب والمنشورات الدورية وساعده في عمله الجديد وشجعه عليه صاحبه (الكونت كيسلر) .

حدث ذلك قبل نشوب الحرب العالمية الاولى بسنة واحدة ، ولكن هذه المهنة لم تصادف صدى في نفسه . وفي عام (١٩١٤) ، وعند بلوغه سن الثالثة والخمسين انجز صنع عدة تماثيل رائعة من بينها (الليل) بالذات و (الصيف) و (الربيع) .. فذاع صيته في العالم اجمع وتوافد لزيارته هواة الفنون من كل حدب وصوب

وفي نهاية الأمر ، اصبحت اشكاله وتعابيره ذات سمة توليفية ، كما غدت الاشكال تكعيبية حين تكون في

---

(١) ارى انه من العجب العجاب ان يلجا مايول الى التسمية خيرة اعماله الفنية بمثل هذه التشابه والتسميات ، كانه على اطلاع على ما كان قدماء الشعراء والكتاب العرب يصفون به جسم المراة كقولهم خدها كالتفاح ، وانفاسها كالعطر الفواح ، وارادفها ككثبان من الرمال ، وشعرها كالحرير وقوامها كغصن بان ، ونهداها كالرمان ، وفخذاها كاعمدين من رخام الى سوى ذلك من تشابه ، عفا عليها الزمن ولم تعد تستعمل في وقتنا الحاضر . (ب . ف)



فتاة - برونز



بوموت - في حديقة توليري



المستحمة - في حديقة تويلري



المرأة الجالسة

جلوس هرمي بدت مثلثة الزوايا ، أو أكثر فلطحة جسم متوازي الأضلاع والمستطيلات ، واذا كانت في حالة قرفصائية ، واذ كانت منتصبة برز منها ، وتصفحا ، وقلما شاهدنا أحجاما ثانوية ، تتجاوز الحدود المثالية لهذه الكوامن المخفية .

ومما يدعو الى الدهشة أن تبدو هذه الأوضاع المكثفة المتباينة تنطبق على (الموديل) مهما كانت طينة سواء اكانت من صلصال ، أو شمع أو غيره والمعرّض على الدوام لطارىء المبالغة غير المستحبة .

كان الفنان يبذل جهده لاقامة توازن في التجريد ، بما يتفق وصورة الحياة ذاتها ، وما فيها من تناغم عميق ، والهام بديع .

وعلى هنا ، فالروح الموسيقية ، مهما كانت معقدة الوصف هنا ، من وجهة نظر المثالية في النحت ، فان (مايول) عمل ما في وسعه على مزج النغم الفرنسي الشعبي في تشكيله ، فبرزت امام ناظريه الوان جديدة مبسطة ، ولا غرابة في ذلك ، فلقد سبقه الى ذلك اعلام الموسيقيين الكبار كامثال (باخ) و (موزارت) و (بتهوفن) ولم يانفوا من ادخال انغام واناشيد الاقاليم ، التي نشاوا وترعرعوا في كنفها ، في صميم موسيقاهم الجادة ، البالغة حد الاعجاز .

كثيرا ما ردد مايول قوله :

[« ان النحت عندي يتمثل في الكتلة الضخمة »].

وقال ذات مرة :

[اني تواق جدا لفن النحت الفرعوني المصري] ، وهذا ما يفسر لنا انطباعاته في اهم تحفة ونصبه التذكارية ، وفي محاولاته لاضفاء ملامح الفنون في العصور الغابرة على اعماله المعاصرة .

اندلعت الحرب العالمية الاولى عام (١٩١٤) ، وعاد الكونت كيسلر المحب للفن ، وأصله الى بلده المانيا ، وحامت شبهات كثيرة حول (مايول) واتهمته السلطات المختصة بالتعاطف مع أعداء فرنسا ، فلجأ الى مقره في (ملرلي) طيلة سنوات الحرب ، وكان لتدخل الرئيس (كليمنصو) اثره المحمود من تبرئة ساحته .

وبعد النصر على الأعداء، وعودة السلام الى العالم، ساهم (مايول) في صنع انصاب شهداء الحرب التي دشنت عام (١٩٢٢ ــ ١٩٢٣) وانتهى من تحفته (جزيرة فرنسا) ، وفي عام (١٩٢٥) انتهى من تحفته (فينوس ذات الاكليل) .

اني لأقف اليهم مشدوها أمام تحفه ، يغمرني فيض من الاعجاب بوقعها على النفس ، وتناغم حضورها وحلولها ، تلك التي تشبه الآثار العمودية ذات التيجان وذلك الراس المتطاول على المناكب ، وتلك الضخامة في الاشكال التي مهما قيل في الدوافع التي أوحت الى الفنان بصنعها واتقانها فانها تزيد أيضا في احكام تصميمها ورونقها وصفائها ، فتبدو كأنها محاطة بهالة من نورانية ، فلا انحراف ولا اعوجاج ، يفقدها شيئا من التوازن في الروابط التقليدية ، بين اجزائها المختلفة .

ومما يلاحظ في مختلف أعمال (مايول) الدقة في التركيب ، والسعي الحثيث لاكتشاف ظاهرة الوجدان نفسه في نحته الخالد ، فعلى الرغم من عري معظم تحفه ، تظل هذه التحف طاهرة مطهرة ، تنطق بالعفة والبراءة حتى تلك التي يظنها معظم الناس مثيرة للجنس ، ذات طابع يحمل في طياته ومن خلال افخاده وإردافه الممتلئة ، العشق والشبق ... ولكن من يتامل مليا في وجوهها يتبين له عندئذ بكل وضوح حقيقة ما يرمي اليه الفنان ، من وراء عمله التشكيلي الجديد المنسق ، وما يبتغيه من حسن طويتها بردا وسلاما .

عند هذا الحد تتوقف رؤيته من حيث بدات .

وبما ان (مايول) انسان مادي النزاعة لم يفسح اي مجال من تحفه للتعبير عن اي اتجاه ايديولوجي او صوفي ، اذ كانت الطبيعة وحدها ، في شتى اعماله، هي التي تلهمه وتسير اتجاهاته،ومنها وحدها يستشف كوامن الأشياء والحلول والرموز ، اذ كان يرى فيها الرمز لكل شيء من الحياة ، ربما كانت وثنية من نوع جديد Hidoniste او زفونية من نوع قديم ، أو ربما على النقيض من الهيدونية (أي مذهب اللذة هو الشيء الجميل في الحياة) ، ربما هذا او ذاك هو الذي كان يسيطر على تفكيره ، والذي ينعكس بطبيعة الحال على مختلف اعماله .

.. ويظل (مايول) على ما يبدو الفنان الوحيد الذي لم يزاول صناعة الايقونات :

كان جميع اصدقائه وزملائه من (بونارد) الى (شاغال) ومن (رودان) الى (مايتس) ، يشعرون في وقت من الأوقات بانهم مصابون بما يسمى عندهم [صدق لغة السحر] ، الا ان (مايول) لم يكن ليؤمن بمثل تلك الترهات ، لا لان انامله البارعة العزف والعجن ، لا تطاوعه في عريكة الصلصال ، وصنع الايقونات ، بل لان رموزه كانت بين يديه، ولان جغرافية جسد المراة ، كانت مضادة لما كان اولئك الأعلام من اهل الفن ، يؤمنون به من اذية السحر !

هذا ، واذ نظرنا الى اعمال مايول من وجهات نظر متقاربة اتضح لنا ان جميع اثاره تبدو كانها ذات مسحة لا واقعية ، سواء اكان ذلك من حيث التصميم



السابحة المقرفصة ـ برونز

او المفهوم على اقل تقدير ، ان تقديمه نساء عاريات في اطار النصب التذكارية لا يتفق والواقعية في الرسم او النحت بشيء ، الا ان نصبه هذه التي اوتيت من قوة استعارة والمجاز ، استطاعت معها التعبير عن انعطاف عاطفي بليغ ، وشفافية ذات لون بديع ، على الرغم من فقدانها الواقعية والتوثيق .

ولا بد لي من الاعتراف اني هنا بما اسبغت على صفة اللاواقعية في أعمال (مايول) من لغة ذات طبيعة وصيغة ادبية تشير الى انه كان اول من خلص فن النحت الفرنسي من قيود (الواقعية) ، ولقد اقام (مايول) صرحا من النحت ، ولم يرق اليه احد من قبله ، يتميز عن سواه من حيث الأساس ، او التدرج الى طبقات .

وهكذا ومع مرور السنين استطاع مايول ان يقيم عدة معارض في نيويورك عام (١٩٢٥) وفي برلين عام (١٩٢٨) وفي بال (١٩٣٣) ، وفي باريس في القصر الصغير (١٩٣٧) ، وقد امتازت هذه المعارض رغم قلتها بأهميتها لا لأن معروضاتها ذات ابعاد رياضية هندسية متناسقة ، وحسب ، بل لأن اشكالها المرسومة ضمن دوائر فراغية بكل بساطة ، هي التي كانت تحدد له عمله انطلاقا من المربعات ، والزوايا ، والمعينات وقائمات الزوايا ، وعلى اعتبار الأجزاء المختلفة كأشياء ثانوية في تشكيل تحفه ، وكان لا يجد غضاضة في استعارة ذراع من مخططه المرسوم مسبقا ليلصقه على صدر التمثال الذي يهم بنحته ، وكذلك كان يفعل بالراس والسيقان ...

وفي عام (١٩٣٧) نشرت طائفة من النقاد المعروفين كتبا عن (مايول) ، حياته ، وتحفه ، وافكاره ، وما اضاف الى قائمة الفن المعاصر من روائع ، وما ان انتهى من تنفيذ بعض لوحاته الجدارية ، شرع في مخططات اخرى عذبة التعبير ، وكان قد بلغ السبعين، فاضطر الى الاعتكاف ثانية في مسقط راسه .

كانت الحرب العالمية الثانية بين فرنسا والمانيا ، وسبق لبسمارك زعيم الامبراطورية الألمانية ان فرض على فرنسا شروط استسلام مذلة ، ولم يكن (مايول) قد بلغ آنذاك العاشرة من العمر ، لقد وضع اللمسات الاخيرة على تحفته (النهر) ومن ثم على تحفته الأخرى (النغم) ، آخر منجزاته التي مضى بها حتى النهاية ، ولعله قد شعر بقرب نهايته فأراد ان يصب في هذه التحفة الختامية كل احاسيسه وما ينبض به قلبه ، وعقله من اسمى العواطف والافكار ، وخلاصة تجربة صامتة وتراث ثمين .

لم يهرب مايول الى جباله ومسقط راسه طلبا للراحة واستجمام ، او تحاشيا من الظلام الفكري الذي خيم على الوطن ابان الاحتلال . بل طلبا للوحدة، ورغبة منه في الزهد من زخرف الدنيا واغراءاتها ، اذ كان يؤثر فناء الأجسام على فناء الأرواح .

ومع ذلك ، لم يكن استنكافه عن مخالطة الناس تكاسلا منه او قطيعة بالمعنى الصحيح ، بل انصرافا الى خير الأعمال الصعبة . فعكف بكليته على العمل خلال ساعات طوال ، اناء الليل واطراف النهار ، كان جل اهتمامه متجها نحو الطبيعة ، وما تلهمه من مشاعر وافكار . لم يكن يدور في خلده جمع المال ، واستغلال الشهرة لأغراض دنيوية رخيصة .

كان يزداد تعلقا بالطبيعة يوما بعد يوم ، ولم يخطر له على بال ان يعيش عيشة العدميين العابثين بل على العكس من ذلك ... كان يتمسك بأهداب الحياة وجمالياتها ، ولم يكن فكره التوليفي كمحصلة لدراسة، واستقراء منطقي . لكنه نتيجة لملاحظة دؤوبة لعملية الاجسام الحية ، وتفتح الأزهار ، ودبيب الحشرات ، وتكاثر النباتات والاعشاب ، وقد سبق وقال ما يعنيه من دراسته للطبيعة :

– [اني لم أتوصل الى ذلك المنهاج التوليفي بالفعل والبرهنة والقياس، بل بدراسة الطبيعة دراسة مباشرة مدفوعا اليها بعواطفي !] .

ذلك هو السر في نزاهة عاطفته التي اتجهت به وجهة الجمال ؛ نحو التشكيل غير المتحرك ، وسارت به نحو تلك الصور المزاجية في رسومه بوصفه رساما قبل ان يصبح مثالا .

اما وقد اصبح مثالا يشار اليه بالبنان ، فقد تمكن من اضفاء الصور المثيرة على تحفه ، وراح يسبر غور الأشياء المحيطة به ليمضي في عمله الابداعي الكلاسيكي الجديد المستوحى من الطبيعة وحدها .

نستطيع أن نفهم من وجهة نظر مايول ان الفكرة كانت لديه غلابة على المهنة ، وكان يشير في احاديثه المختلفة الى ان اهمية (الشكل) تفوق عنده ، اهمية « الموديل » والنسخة طبق الأصل ، لقد عبر بلون تجريدي عما كان يبتغيه من اشكال ، تلك الأشكال التي ارادها لنا دائما ممتلئة وضخمة ، مستديرة [شبه مرتهلة] ، غنية بمكوزاتها ، سواء اكانت جميلة ام اقل افراطا في الجمال الا انها تبدو في جميع الأحوال اقرب ما تكون من خلق وابداع الطبيعة التي تجهل الخط المستقيم الأقليدي من ابتكار الانسان .

هنا ، ولعله من المفيد لنا ونحن في صدد الحديث عن فن مايول ان نتحدث قليلا عن الحياة نفسها .

في نهاية صيف ١٩٤٤ ، ولما بدات باريس تقرع اجراس التحرير ايذانا بانتهاء الحرب كان ولا يزال مايول منهمكا في صنع تحفته (النغم) التي ابدع منها سبع حالات من (الفة الانغام) !

ولو شاء القدر واطال عمره فترة اخرى من الزمن،



الجبل - في حديقة توليري

لطلع على دنيا الفن ـ ولاسيما النحت ـ برائعة سوف تعتبر بحق من اروع ما ابدع وخلق ، ذات تناغم منقطع النظير ، وحيوية ملتهبة ، فتحتل مكانة خاصة على حده من أعماله السابقة .

انها تتجاوز حدود الزمن ، وتخالف الكثير من اعماله السابقة ، ذلك انها تجذب من الأعماق كل تجديد في الكلاسيكية الحديثة ، لأنها تمثل في واقع الأمر الحداثة بأجلى صورها ، ولأنها المعبرة بصدق عن التناغم الهادىء الناعم للتحول الجذري في الفراغ، وانطلاقة حرة من الوجدان .

انها الثمرة التي كان من المقدر لها أن تتوج فن النحت، وأن تتميز عما في التكوين من علاقات متداخلة، ذات غشاء رقيق ، يجعلنا نشاهد ونلاحظ ميكانيكية المبادىء التي كانت تمور في داخله .

كاد تمثال [النغم] النـاقص الصنع ، ينطبق باعذب الألحان ؟!

(أو كما اقول واخشى ما اقول : كان الصخر ان ينطق بين يديه) . !

السيريالية



« السيريالية ... تعبير نفسي محض بطريقة يمكن استخدامها في الكلام والكتابة للتعبير عن الفعالية الحقيقية للفكر ، اذ أن الفكر يقدم في غياب كل انواع الرقابة التي تفرضها الأخلاق أو الجمال » .

« أندريه بروتون »



أندري وڤيليسا



لقد قيل بانه لا يوجد (فن سيريالي) ، وهـذا الكلام صحيح اذا اعتبرنا ان الفن السيريالي يجب ان تتوفر فيه الشروط التي تتوفر في المدارس الفنيـة الاخرى التي يتمتع فنانوها باسلوب محدد متقارب ، ولكن (السيريالية) ابتكرهـا الشعراء وانتقلت الى الفنانين ، فاصبحت نظـرة شاملة للابداع الشعري والفني ، وطريقة في المعرفـة والتعبير اكثر مما هي (اسلوب محدد) وشكل فني متماثل لدى كل الفنانين، انها عودة الى الاحلام والخيال وما وراء الشعور ، اي التعبير عن الفكر بدون رقابة العقل .

ولهذا شنت هجومها على العقل ، وارادت من الفن ان يكون تعبيرا مباشـرا عن الذات وافضـل وسيلة وابسطها لتوضيح الاسلوب السيريالي هي القول بان السيريالية :

ـ « تريد أن يرسم الفنان بعد اغلاق عينيه ، ليعبر بشكل مباشر وآلي تماما عما يتداعى » . تختلف من فنان لآخر تبعا لتداعياته ، وطريقة التعبير المباشـر عنده ، وهي تختلف من فنان لآخر تبعا للشكل الفني الذي توصل اليه هذا الفنان ، إذ ان التطور قد اوصل الفنانين الى التعبير عن عالم الاحلام على شكل اكثر

تعقيداً من عملية التداعي الآلية ، اذ اعتبر الفنانون ان « عالم الاحلام » واللاشعور كمنبع صور وكمواد اولية لخلق العمل الفني والنظام في اللوحة ، وعن طريق هذه المواد ، يمكن الوصول الى لوحة تتمتع باسلوب سيريالي ، وتصور عالم ما فوق الواقع . ولهذا يقسم النقاد السيريالية الى اتجاهين مختلفين من حيث التعبير الفني :

١ ـ **الاتجاه الاول :** وهو الاتجاه الذي اعتمد كليا على الحركة والكتابة والرسم المباشر في لحظة بين الوعي واللاوعي ، وهنا لا يهتم الفنان برسم الواقع الخارجي، قدر ما يولي اهتمامه **للتعبير المباشر** الصافي والاصيل ، ويمكن أن نذكر أسماء (أندريه ماسون) و (ماكس ارنست) و (جوان ميرو) كممثلين لهذا التيار .

٢ ـ **الاتجاه الثاني :** وهو الاتجاه الذي يطلق عليه في الغالب اسم الاتجاه الوصفي ، اذ ان اعادة صياغة الاحلام ، والاعتماد على اللاشعور ، قد مهدا لخلق لوحة فيها علاقة جديدة تختلف كليا عن عالم الواقع ، لكنها تتصف بأنها تنظيم واعٍ للواقع الخارجي ، **والاهتمام به للتعبير عن عالم ما فوق الواقع ، ويبرز** كل من (رينيه مارغريت) و (سلفادور دالي) كممثلين لهذا التيار .

متى ظهرت السيريالية ؟!

لقد استعملت الكلمة لأول مرة عام (١٩١٧) ، اذ أن الشاعر المعروف (ابولونير) ، قدم مسرحية له سماها (مسرحية سيريالية) ، ثم استخدمت بعد ذلك عند عدد من النقاد كصيغة وصفية لكل اتجاه جديد لا يريد نقل الواقع الخارجي ، بل يريد أن يقدم لنا ما هو أبعد من الواقع وأعلى منه ، لكن الكلمة لم تأخذ معناها العلمي المألوف الا عام (١٩٢٤) حين صدر البيان السيريالي وعرف (أندريه بروتون) السيريالية قائلا :

ـ [السيريالية اسم ، مذكر ، وتعبير نفسي محض بطريقة يمكن استخدامها في الكلام والكتابة للتعبير عن الفعالية الحقيقية للفكر ، اذ أن الفكر يقدم لنا في غياب كل كل أنواع الرقابة ، التي تفرضها الاخلاق أو الجمال] .

وهذا يؤكد أن (السيريالية) عبارة عن طريقة تعبير شعري وفني أكثر مما هي شكل فني جاهز ، وهي ترتكز على التداعي ، وعلى خلق فن يأخذ من أغوار العالم الذاتي ولهذا فهي تفر من (العقل) و (المادة) و (الاخلاق) و (الجمال) ، وتريد أن تقيم لنفسها



رينيه ماغريت

أسسا جديدة تنطلق من الايمان بوجود عالم جديد ؟ .

وهنا نميز بين شيئين اساسيين ، اولا الاسلوب الذي شرح به (أندريه بروتون) كلمة (سيريالية) ، والطريقة التي فهمت بها هذه الكلمة وطبقت عمليا ؟

لقد اراد (أندريه بروتون) ، أن يعبر عن الفكر بغياب العقل ، على حين اصبحت (السيريالية) هي الغرابة والشذوذ والخيالي والتمرد على الفن التقليدي، وعلى القيم الجمالية والاخلاقية وحين تحدث النقاد عن (سيريالية) في الفن ، ارادوا هذا المعنى الواسع لها ، ولم يقصروا تفسيرهم على المعنى الضيق الذي شرحه (بروتون) .

اذ يتحدث النقاد عن سيريالية عند (بوش) في عصر النهضة ، وعن بعض أشكال التعبير السيريالي عند (الرومانتيكيين) ، وعند (غويا) وغير ذلك ، وحتى حين تحدث النقاد عن هذا الجو السيريالي ، أطلقوا الكلمة على بعض خلفيات لوحات (ليوناردو) وعلى الاخص (عذراء الصخور) ، وغيرها ، وهكذا قدموا لنا



جوان ميرو

السيريالية على أنها جو الغرابة واللامعقولية التي يتوصل اليهما الفنان أحيانا عن طريق تحوير بسيط للواقع ، وليس عن طريق رفض هذا الواقع نهائيا ، والاعتماد على عالم (اللاشعور) كليا .

وهنالك بعض النقاد الذين رفضوا كل شكل من أشكال (التعبير السيريالي) السابق للقرن العشرين ، وارادوا تحديد السيريالية على أنها ابنة هذا القرن ، ووريثة أفكار (فرويد) ، والنظرة الخاصة للتعبير الشعري والادبي التي نشأت في هذه المرحلة .

لهذا يقول (هربرت ريد) عن السيريالية التي سبقت سيريالية القرن العشرين :

— [مهما كان هؤلاء الفنانين خياليين في لوحاتهم ،



أرشيف جوركي

الا انهم موجهين بعملهم بتصور جمالي مسبق ، والسيريالية تصور ثوري في الفن قبل كل شيء] .

اي ان هناك تصور جمالي في أعمال الفنانين السابقين ، وهذا التصور الجمالي رفضه السيرياليون المعاصرون ، لانهم ضد كل تصور جمالي مسبق ، وان الجانب الاساسي في التعبير السيريالي المعاصر هو التمرد على أشكال التعبير القبلي كلها .

كيف تطورت السيريالية ؟

لقد ولدت (السيريالية) في باريز عام ١٩٢٤ وخلال اعوام ١٩١٩ ــ ١٩٢٤ مهدت الاحداث لظهورها ، عند الشعراء والفنانين ، وكانت النشرة التي تصر عنهم تحت اسم (ادب) هي المجال الرئيسي الذي عبر فيه السيرياليون عن أفكارهم قبل ولادة (البيان السيريالي) ، وساهم في النشرة عدد كبير من الشعراء والفنانين ، وانضم اليهم بعد ذلك (تريستان تزارا) زعيم (الدادائية) ، وكان (اندريه بروتون) هو المحرك الاول ، وحين جاء (مان راى) من نيويورك ، بدات النشرة تبتعد عن الاتجاه الدادائي السويسري ، وتتجه الى (الدادا الأمريكية) ، فأصبح (بيكابيا) هو مصمم غلاف النشرة، ثم اكتشفت السيريالية (الفنان مارسيل دوشامب) و (ماكس أرنست) وكلاهما كان من انصار (الدادائية) وأسهموا جميعا في توطيد السيريالية وانتشارها .



يفيس تانغوي

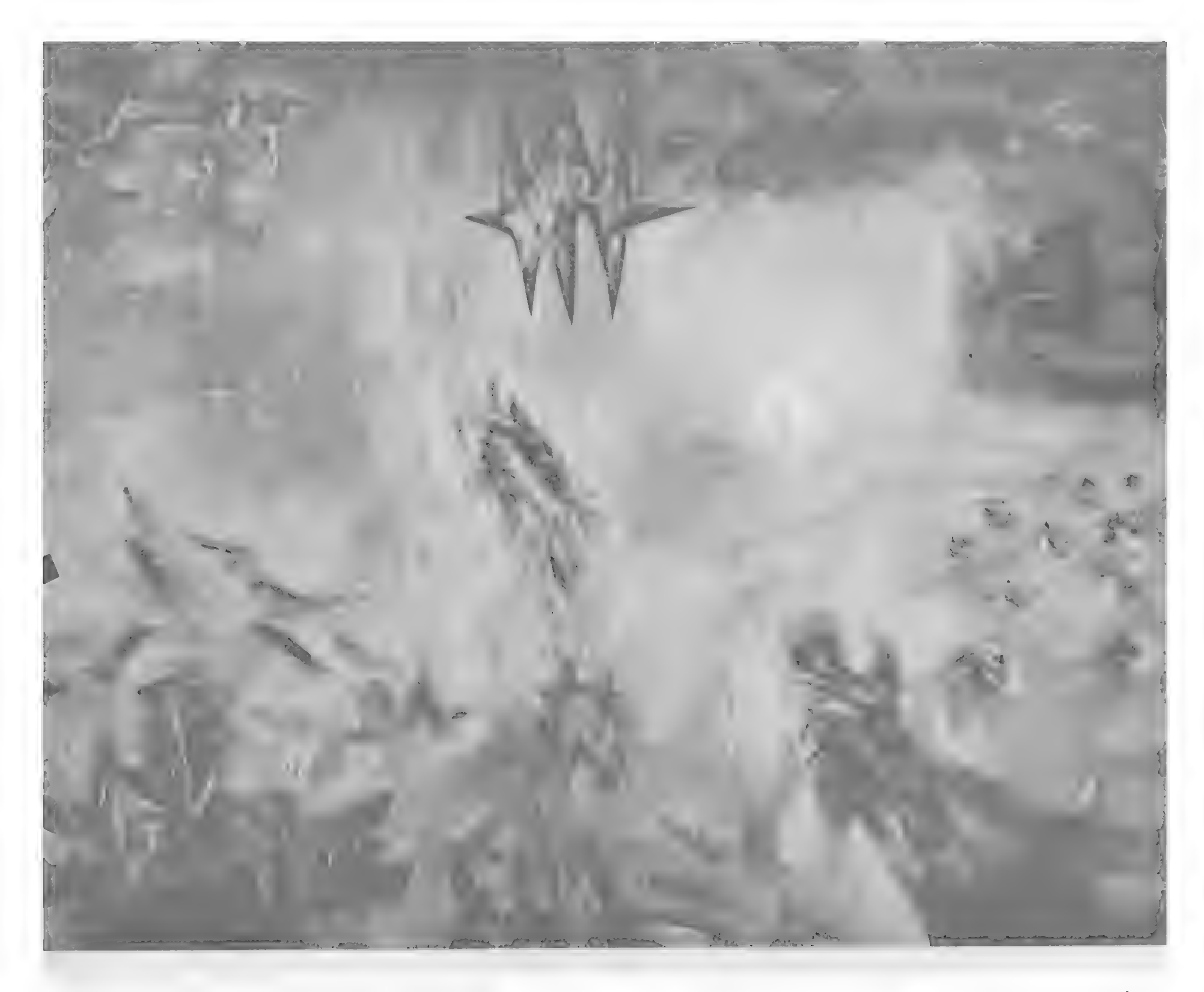
ويمكن أن نقسم المراحل الاساسية لتكون (السيريالية) الى ثلاثة مراحل :

١ ـ مرحلة ما قبل عام ١٩٢٤ :

حيث اختلطت السيريالية بالحركات الدادائية السابقة ، وكانت عبارة عن صيغة تمرد ، أكثر مما هي صيغة ايجابية ، ولهذا حملت شكل تمرد عنيف ، على كل أشكال التعبير الفني التقليدية الاوربية ، وتبنت تقنيات حديثة ، واساليب فنية معاصرة ، واستفادت من بعض الفنون القديمة في ذلك .

٢ ـ مرحلة ١٩٢٤ ـ ١٩٣٤ :

اخذت السيريالية شكلها المألوف وبدأت تؤثر على



ماتا

تيارات الشعرية والادبية المعاصرة ، وحددت موقفها من (الدادا) وغيرها ، وتم تحديد معنى (السيريالية) بشكل علمي ، واقامت المعارض ، ونشرت البيانات ، وهكذا اخذت صيغة ايجابية اكثر مما كانت ، واعتمدت كليا على أفكار (أندريه بروتون) ونفذت هذه الافكار في أعمال فنية وادبية وانضم اليها عدد كبير من الشعراء والفنانين .

٣ ــ مرحلة عام ١٩٣٤ ــ الى عصرنا الحاضر :

لقد بدات السيريالية تاخذ اشكال مختلفة حسب الفنانين المتباينين والشعراء ، لكن الظاهرة الاساسية هي بداية احتكاك رئيسي بين (السيريالية) و (الماركسية) واعلن (بروتون) ان السيريالية اصبحت في خدمة (الثورة) وانضم (إلوار) و (اراغون) وهما من شعراء السيريالية الاساسيين الى الحزب الشيوعي الفرنسي.

واعلن بروتون عام ١٩٣٤ :

[ان تحرر الانسانية هو الوسيلة الوحيدة لتحرير الروح ، وهذا التحرير للانسانية لا يمكن ان يتم الا عن طريق الثورة البروليتارية] .



جوان ميرو

ولكن الفنانين السرياليين لم يسايروا الشعراء في هذه التجارب ، بل اخـذت السريالية فنيا اشكالا مختلفة ، لكن الميزة الرئيسية التي نلاحظها ، هي أن الفنانين بدأوا يتأثرون على نحو شديد الوضوح بالفن البدائي والشعبي ، وبرزت التناقضات واضحة بين سريالية اخذت شكلا وصفيا تماما ، ومثلت الافكار السريالية في لوحاتها ، وبين سريالية أخرى اتجهت كليا الى صياغة شكل خاص فني متميز ، اي نقلت التعبير السريالي من شكله الآلي والوصفي الى الشكل الابداعي والاصيل .

وان المرحلة الوحيدة التي حافظت فيها السريالية على اسسها الرئيسية وطبقت فيها أفكار (بروتون) هي المرحلة ما بين عامي (١٩٢٤ ـــ ١٩٣٤) وقد أصبحت في هذه المرحلة ذات تأثير كبير على كل الفكر الاوروبي .

وهذه المرحلة تترافق كليا مع صعود (النازية) في أوربا ، ومع فشل الحركات اليسارية في المانيا في استلام الحكم ، ولعل صعود النازية ، وما أدى اليه ذلك من مآسي جعل (السريالية) تبدل موقفها لتأخذ شكلا يرتبط بالحركات التقدميـة ، وهنا نلاحظ أن (إلوار) و (أراغون) و (بيكاسو) وغيرهم قد ربطوا

بين التعبير السيريالي والتعبير الاجتماعي ، على حين حافظ بقية الفنانين السيرياليين على تجربتهم الخاصة .

نحو فن جديد ؟!

حين قال (السيرياليون) بضرورة ايجاد فن جديد، كانوا يقصدون اكتشاف عالم جديد هو (عالم ما فوق الواقع) وكانوا يريدون ان يعبروا في تجاربهم عن هذا العالم :

— « ستظهر حقيقة جديدة ، وفن جديد من اللاشعور واللامعقول ، من الاحلام ومناطق الذهن التي لا يمكن التحكم بها » لقد كانوا ينتظرون الخلاص عن طريق الغوص الى اللاشعور واستعانوا بمنهج التداعي المطلق عند التحليل النفسي ، أي المسار الآلي للافكار واستعادتها دون رقابة عقلية او اخلاقية او جمالية .

ولكن لنتساءل ، اذا كان الهدف هو فن جديد ؟! فمعنى ذلك ان لا بد من شكل جديد ؟! وان مراحل الرفض للاشكال الفنية التي غذته (الدادا) عند السيرياليين لا بد ان يؤدي الى عملية ايجابية هي التعبير عن عالم ما فوق الواقع وهو العالم الذي شرحه (بروتون) بقوله :

— [إنني أؤمن بان الحلم والواقع ، وهما شيئان متناقضان ، سوف يندمجا معا في واقع مطلق هو ما فوق الواقع ؟] .

وهذا يعني ان ثمة حقيقة ايجابية نفسية كانت هي المنطلق ، وان هذه الحقيقة الايجابية وهي وجود شيء مؤكد وهو (عالم ما فوق الواقع) وان التعبير عنه هو (السيريالية) .

ولكن حتى يمكن التعبير عن هذا العالم لا بد لكل فنان من وسيلة تعبير تشكيلية ولا بد للفنانين من البحث عن هذه الوسيلة .

فاذا رفض السيرياليون الحقائق الرئيسية التقليدية الموروثة ، فلا بد أن يبحثوا عن حقيقة جديدة ، فما هي هذه الحقيقة ؟! حتى نستطيع ان نشرح هذه الحقيقة الفنية الجديدة ، لا بد لنا من ان نشرح اهم التيارات التي عرفها القرن العشرين ويمكننا ان نلخصها فيما يلي :

١ — الفن في خدمة اللذة او الراحة ، وهو اتجاه (ماتيس) .

٢ — الفن يهدف لمعرفة الواقع الخارجي والتعبير عنه اما بمظاهره أو بأعماقه الراسخة وهي الطريقة التكعيبية والكلاسيكية والواقعية وغيرها .



جوان ميرو

اندريه ماسون





ماكس ارنست

٣ ـ الفن تعبير عن أزمة الفنان الفردية الحادة وارتباط الفن بحياة الفنان ، وظروفه وهنا نشاهد التعبيرية .

٤ ـ الفن وسيلة رمزية للتعبير عن الواقع وتجسيده على اللوحة عن طريق استخدام الالوان والاشكال لترمز للواقع وهذا هو أسلوب (غوغان) .

وقد رفض السيرياليون كل هذه الاتجاهات السابقة وأرادوا استبطان العالم الداخلي واكتشافه والاعتماد على المونولوج لخلق الفن الجديد ، ومن خلال هذا العملية ، وبعد البحث اكتشف السيرياليون عدة حقائق أساسية:

١ ـ ان الاسلوب الفني للتعبير عن العالم الجديد المكتشف يختلف بين فنان وآخر حسب هذا الفنان واصالته الفردية ، التي لها دور اساسي في خلق الفن ، لان الفن هذا التعبير الخاص الفردي عن العالم .

٢ ـ ان لكل فنان من الفنانين شكله الجمالي الخاص المبتكر نتيجة تاثيرات مختلفة عليه ، وهكذا ظهر (تناسق الالوان) عند (ميرو) ، والتكوينات المتوازنة عند (دالي) ، والايقاع الحركي عند (ماسون) ، والشكل الرمزي عن التعبير عند (ارنست) ، وتاثر (رينيه مارغريت) بالانطباعية وبالوانها في لوحاته .

٣ ـ اكتشف السيرياليون بعد ذلك علم جمال جديد كليا ، واعتمدوا على مصادر جديدة لخلق هذا العلم ، وقد تاثروا بالفنون البدائية والشعبية والفن المكسيكي والافريقي والهندي الامريكي ، وبدات الصيغة



يفيس تانغوي

السحرية للتعبير تدخل في اعمالهم ، اي ان السيريالية قد وصلت الى حقيقة اساسية وهي ان الفن يرتبط باللاشعور الجماعي للانسانية في مرحلة الأساطير حيث كان العالم تتحكم به علاقات غريبة ليست (معقولة) ، وهنا تنوعت المصادر ، ودخل فن (الاطفال) كمصدر اساسي للوعي ، حيث ان الطفل يترجم تلقائيا ماتحت شعوره ، وهكذا امكن ان يكون السيرياليون من اهمية هذه الاشكال المختلفة للتعبير وجعلوها اكثر اهمية في الحكم الجمالي من الصيغ التقليدية التي عرفها الفن الاوربي ، ولهذا اعطوا للجمال صفة حدسية لاشعورية، ورفضوا كل الاشكال والصيغ الجمالية المسبقة واستعانوا احيانا ببعض تجارب الفن الاوربي من اجل رفض المفهوم الجمالي الرياضي المحدد والمسبق الذي عرفه اليونان وعصر النهضة وجددته التكعيبية .

٤ ـ وهذا كله يعني أن الصيغة التعبيرية العفوية لم تعد موجودة ، لماذا لان الفنان قد انتقل الى مرحلة جديدة اصبح فيها يملك (صيغة) متجددة ، تنتج عن العمل ، فهو يترجم اللاشعور ويقدمه في لوحتـه ، فالصيغ الغريزية قد دربت ، وتدخلت لتكون (صيغة ادراكية) صحيح انها حدسية المصدر وبدائية وعفوية لكنها انتظمت ضمن قواعد واسس اعتاد عليها الادراك الفردي للفنان ، فاللعب الذي بدأ تحول الى فن ، هو

وليد هذه التجارب المختلفة التي رأيناها .

السيريالية اليوم ؟!

وهذا كله يقودنا الى سؤال ، كيف نكتشف السيريالية ؟

ـ اذا ان تعدد الصيغ وتوسع المدلول المعاصر للسيريالية نتيجة للاعتماد على صيغ غريزية ادراكية ، لتحديد توازن اللوحة ، ودخول عناصر جديدة بعيدة عن الإشكال الراسخة من التعبير الفني ، قد تجعل من الصعوبة بمكان حصر الشكل السيريالي من التعبير ، لكن هناك عدة حقائق ؟! .

· اول هذه الحقائق هي ان البحث والتجارب قد جعلت السيريالية متباينة ، وهذا يعني ان (السيريالية) عبارة عن تيار له خطوط عريضة ، متشابكة مع المدارس الفنية الاخرى ، بحيث يمكننا ان نقول مع احد النقاد .

ـ ((لا احد ينتمي اليوم الي هذه المدرسة ،لكنهم جميعا جزءا منها ؟)) اي ان في اعمال كثير من الفنانين شيئا سيرياليا ، لكن يصعب ان نقول عن فنان انه سيريالي تماما ، ولهذا فرق النقاد بين طريقة (دالي) التقليدية في التعبير السيريالي ، وبين طريقة (ميرو) التجريدية ، وبين اسلوب (ماسون) العفوي ، وبين الشكل الرمزي الذي اخذته السيريالية عند (ماكس ارنست) كما اننا نلاحظ ان في لوحات (بيكاسو)قسطا كبيرا من (السيريالية) ، وهناك (جياكوميتي) و (آرب) و (هنري مور) وغيرهم كثير .

وثاني هذه الحقائق هي ان التطور الذي مر به الفن الاوروبي أثناء الحرب العالمية الثانية ، وبعدها قد طور من مفاهيم السيريالية ، فلم تعد كما كانت ، واصبح بالامكان التحدث عن تيارات سيريالية ، بعضها ياخذ شكلا اجتماعيا تماما ، وبعضها ياخذ شكلا عدميا ، بعضها تاثر بالفنون التقليدية ، وبعضها اتجه الى الاشكال الحديثة ، في التعبير التي تستخدم تقنيات جديدة ، ولهذا فان (السيريالية) تضاف دوما الى كلمة اخرى حتى يمكن تحديدها ، لان القول عن فنان انه (سيريالي) ، لايمكن ان يقدم للقارىء صيغة واضحة عنه من الناحية الفنية وان كان يقدم له صيغة واضحة من الجوانب الادبية والشعرية .

لهذا فالسيريالية ـ اليوم ـ طريقة في التعبير يمكن ان يستفيد منها كل فنان دون ان يكون قصد هذا الفنان مرتبطة كليا بالافكار التي ولدت خلال مرحلة نشوء السيريالية .



سلفادور دالي



سلفادور دالي

عبد القادر أرناؤوط ... كيف يفكّر ؟

١

قراءة في أعماله

غازي الخالدي

قد يرفض الفكرة من اساسها ، ويعتذر بلباقته المعهودة ، وبتأتأة غير مفتعلة ، لأن الموضوع لم يرق له ، سواء كان المطلوب تصميم اعلان ملصق جداري ، أو غلاف كتاب ، أو أي عمل فني آخر .

اذن ليبدأ بالاختيار ، وهذا بحد ذاته موقف ، مما يقدم له ، أو يعرض عليه ، وعندما يقول نعم ، يقولها بعد أن يتأمل ابعاد الفكرة ، في حدود الوقت الذي يطلبه للدراسة .

ويضع الكلمات على طاولته ، تواجهه مساء كل يوم ، عندما يجلس ليصنف مشاريعه واعماله ، ويوزع برنامجه التنفيذي على أيام الاسبوع ، وتبدأ الفكرة تتكون ، يوما بعد يوم ، ولا لا تتكون في اسبوع ، خاصة عندما يبدأ في وضع مجموعة خيارات ، واحتمالات .

يدرس أولا مضمون الفكرة ، ما هو المطلوب ، وكيف نصل بالمعلومة المطلوبة الى عين المشاهد ، والى فكره ، والى قلبه ، دون أن تعرض عليه بالاكراه ، أو يتناولها او يتعامل معها ، وكأنها قدح ماء يشربه وهو عطشان !

الحداثة والاصالة :

الذي يشغله دائما مسألة التعبير عن الفكرة ، الأسلوب ، الوسيلة ، الطريقة ، اللغة التشكيلية التي تستطيع ان توصل الفكرة دون أن تكون ذات صيغة مباشرة ، خطابية ، مالوفة !

انه ضد كل شيء تقليدي ، ومالوف ، ومكرر ، انه يفكر في الحداثة ، دون أن يتخلى عن الاصالة ، انه يبحث عن مفردات يحاول أن لا تكون مستهلكة في لغة الفن بكل صيغ الفن .

يفكر ، ويرسم ، ويضع ابجديات أولية ، بالقلم الرصاص ، على أوراق مسودة ثم يحذف ، ثم يضيف، ثم يعدل ، ثم .. ثم ... ثم ..... ثم يفكر ، ويشطب بلحظة واحدة كل ما رسم ، وكل ما لمسه على الورق !

على اي شيء يعتمد في أساس تفكيره ؟

هل يعتمد الجدة ، أم الطرافة ؟ أم الغرابة ؟ التي تثير الدهشة أحيانا ، هل يعتمد الرمز ، هل يعتمد على الصدمة السريعة للعين ، هل يلجأ الى التفاصيل ، هل يستخدم الكل من أجل الجزء ، أم العكس ....

. هل يرى في مسألة اللون ، بالقضاء بين الحار والبارد ، أو بالتكامل بين درجات اللون الواحد ومشتقاته ، هل يرى في هذه الاساليب طريقة مقبولة لاخراج فكرته ، وكيف يتعامل مع اللون ، وعلى اي مبدأ ......؟ هل يرى في تسلسل الالوان كما في قرص نيوتن ؟ او كما في قوس قزح ؟ او كما في نظريات شفريل في الالوان الاساسية : الأحمر ، الاصفر ، الازرق ، ومشتقاتها ، وتفرغاتها ، وتداخلها ، وأثر الاحساس النفسي على كل لون عندما يوضع الى جانب اللون الآخر .

المساحة البيضاء التي امامه ، هي مشكلته الاولى ، كيف يبدأ خطته في اقتحامها ، وفي السيطرة عليها .



صورة فوتوغرافية



١٩٦١

الطابع الخاص :

مجموعـة عوامل تتداخـل في البداية ، الخط ، اللون ، المساحة ، التكوين ، والعناصر المشكلة لهـذا التكوين ، مترابطة ؟ متكاملة ؟ متباعدة ؟ اي العناصر أهم ؟ أي هذه العناصر ممكن أن يستخدم بذكاء ، ليعبر عن جانب من الفكرة .

كيف يتقبلها الناس ، كيف يمكن أن يقرأ المشاهد هذا العمل ؟ هل يقرأه بنفس الطريقة التي فكر بها هو ، وهو يضع لمساته الاولى ؟

ان أصعب مرحلة في التصميم ، هي البحث عن نقطة الانطلاق نحو اختيار الشكل او ايجاد الصيغـة التي يراها مقبولة لتكون مفتاح الخطوة الاولى في وضع الفكرة موضع التنفيذ ، محافظـا على قيمه ، وعلى أسلوبه ، وعلى فكره ، وعلى طابعه الخاص ، بحيث تقول أمام عمله الفني هذا لعبد القادر ارناؤوط قبل أن تقرأ عليه توقيعه الذي يكتبه بالعرض على الطرف الطولي اليساري للوحة .

سألته مرة كيف تبحث عن الفكرة ؟

قال : أنا أجد الفكرة ... ولا أبحث عنها ؟

قلت : كيف تجدها ؟

قال : الصدفـة تلعب دورا كبيـرا في التصميم احيانا !

قلت : الصدفة لا تأتي الا لمن يستحقها كما قال ارخميدس ، فيعرف كيف يوظفها ، وانت يا عبد القادر ارناؤوط تعرف تماما كيف تتعامل مع الصدفة ، لأن أكثر أعمالك توحي بأنهـا صدفة ، ولكنها بكل تأكيد ليست صدفة ، بل هي مجموعـة خبرات متراكمة ، وتجارب مستمرة ، وعمل دؤوب ، وجهد حقيقي ، تتوالد فيه الافكار ، حتى تنضج واحدة منها ، فكرة تولد فكرة ، ثم تصل الى أول الخيط الذي تمسكه بدقة تامة ، فتحركه بالشكل الذي تريد ...

فتكون اللوحة ، وليدة اللحظة المشرقة ، المضيئة،

فيظن الناس انها جاءت نتيجة مخاض مفاجىء ، وعن طريق الصدفة ؟ انها بالتأكيد ليست صدفة !

الصدفة ... لمن ؟

وما قيمة الصدفة ، اذا لم يعرف المصمم كيف يستخدمها ، وكيف يطوعها في عمله ، وكم مرت ، وتمر الافكار بالصدفة ، ولا يستطيع اي (مصمم) ان يخطفها من فم السبع كما يقولون ، وينظر اليها بدهشة ، ولا يعرف متى وأين وكيف يتعامل معها ....؟!

سئل عبد القادر أرناؤوط مرة : لماذا لا تصمم اعلانات للسوق ، لأصحاب المهن ، للمطابع ، للتجار ، للمؤسسات التجارية انها تعطي مبالغ جيدة ....

قال : ــ [عندما اتعامل مع السوق ، افقد حرية الاختيار ، واخشى ان افقد هويتي ، واحب أن أكون موجودا في العمل الفني ، ولست غائبا عنه ، والمال..... يغيب الفنان ويمسخ اسمه ، ويجعله عبدا له !

انني افكر قبل ان ارسم ، وافكر قبل ان اقرر ما اريده من الموضوعات ! أفكر مائة مرة قبل ان اعرض عملي على الناس ، حتى بعد انجازه ، اعرضه على جدار مرسمي ... اتأمله... ومعي أسرتي ، والمقربين من أصدقائي .....

اسمع ملاحظاتهم ، وانتبه لكل كلمة يقولونها ، وكم أكون سعيدا عندما تكثر تساؤلاتهم عن العمل ، وهذا معناه ان العمل استطاع ان يحرض تفكيرهم ، ويجعلهم يتساءلون] .

السؤال اولا :

والسؤال هو الذي اريده أولا من عين وفكر وقلب المشاهد !

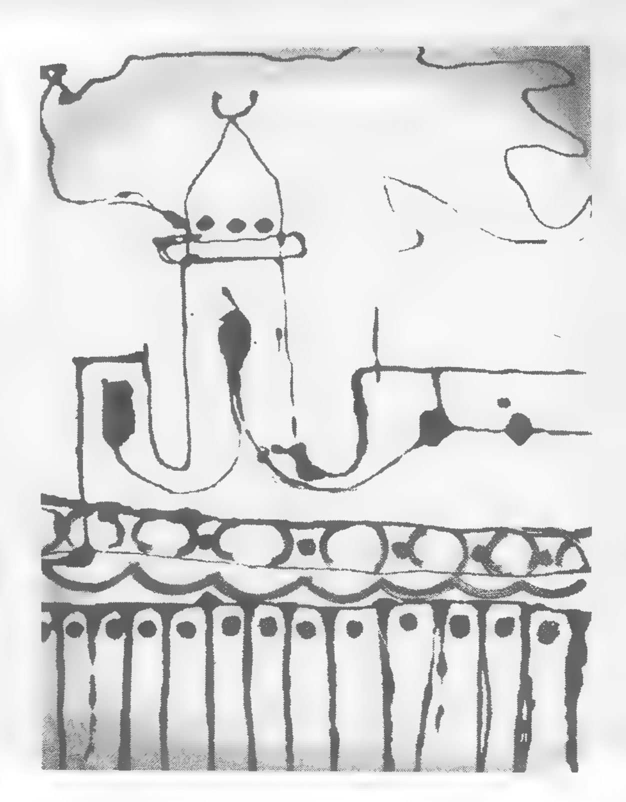
والسؤال هنا كما فهمت من (عبد القادر أرناؤوط) يعني ان اللوحة او العمل الفني ، الاعلان ، الغلاف ، أو اي تصميم فني ؟ فيه شيء يستحق التأمل والتفكير ومن ثم السؤال .....؟

اما عندما تنظر الى العمل وتمر عنه ولم يثر فيك اي تساؤل ، فهذا معناه أن العمل عادي أو أقل من عادي ، ألم يجعلك تقف امامه ، لتسأل ... لم يفرض عليك لحظة تأمل ، حتى تسأل ماذا يريد الفنان بهذا اللون ، ماذا يقصد بهذه المساحة ..؟ ما الذي اراده الفنان عندما لون جميع الدوائر باللون الرمادي الا دائرة واحدة حمراء ولماذا حمراء ؟!



١٩٦٠

١٩٦٢





١٩٦٢

أو لماذا لم يستكمل المربع ، وترك طرفا منه مفتوحا ، أو ناقصا ؟ هل يقصد منه مجرد الاثارة ؟ أم مجرد الدهشة ، أم مجرد اثارة السؤال ؟

التحريض :

ان عبد القادر ارناؤوط يحرضنا على التفكير ، يدفعنا الى التأمل ، ويجعلنا نفكر معه ، ونعود من حيث بدأ ، لماذا عمل هذا ؟ وماذا يقصد بذلك ، تماما كما فعل بأكثر تصاميمه للصقات معرض دمشق الدولي ؟

قد نجد من يقول وماذا يعني رسم اثنين وثلاثين دائرة رمادية ثم دائرة واحدة حمراء ، اهذا يعني معرض دمشق الدولي في عامه الثالث والثلاثين ؟

واين دمشق ، واين المعرض ، واين الاقتصاد ، واين مفهوم « الدولي » ... واين ... واين ...؟

والجواب هو أن المطلوب التلميح وليس التصريح، المطلوب في فن الاعلان ، اثارة التفكير ، وليس استعراض كل جوانب الفكرة ، ان مجرد هذا التغيير في لون الدائرة هو ايحاء بشيء ما يدعو اليه المصمم أو حتى بفكرة جديدة لم يطرقها احد من قبل ، هذا من ناحية أخرى أن الفكرة هنا مختزلة تماما ، تعتمد على الرمز ، وتعتمد على الاختصار ، وتعتمد على أهمية استخدام العناصر الاساسية في تكوين العمل الفني والتي هي الدائرة .

اهمية الرمز :

وليس المطلوب عرض بلاغ تفصيلي عن أهمية معرض دمشق الدولي ، ودوره الحضاري والاقتصادي والتقني ، والزراعي والصناعي والتجاري ، ان المقصود هو التلميح الى مايمكن ابقاؤه في ذاكرة المشاهد ، يدعوك الى التفكير بالظاهرة كظاهرة ، فمثلا الدوائر بعددها الثلاثة والثلاثين يوحي بعمر سنوات المعرض، وتغير لون الدائرة الاخيرة يعني أن المعرض هذا العام مختلف عن الاعوام السابقة ، ربما اللون الاحمر يعني

الحياة ، يعني الحيوية يعني الحركة ، يعني التطور الخ .

ان استخدام اللون هنا ، يقصد به الرمز ، وليس التفصيل الممل ، وكذلك الدائرة قد توحي بالكرة الارضية ، أي (العالمية) ، بالنسبة لمعرض دمشق « الدولي » او قد توحي بدورة العام ، او بحركة الاستمرار اللانهائي ، والدائرة من اهم العناصر الزخرفية الهندسية المستخدمة في الفن العربي ، لذلك قلت ان عبد القادر ارناؤوط يعمل بالحداثة ولاننسى الاصالة .

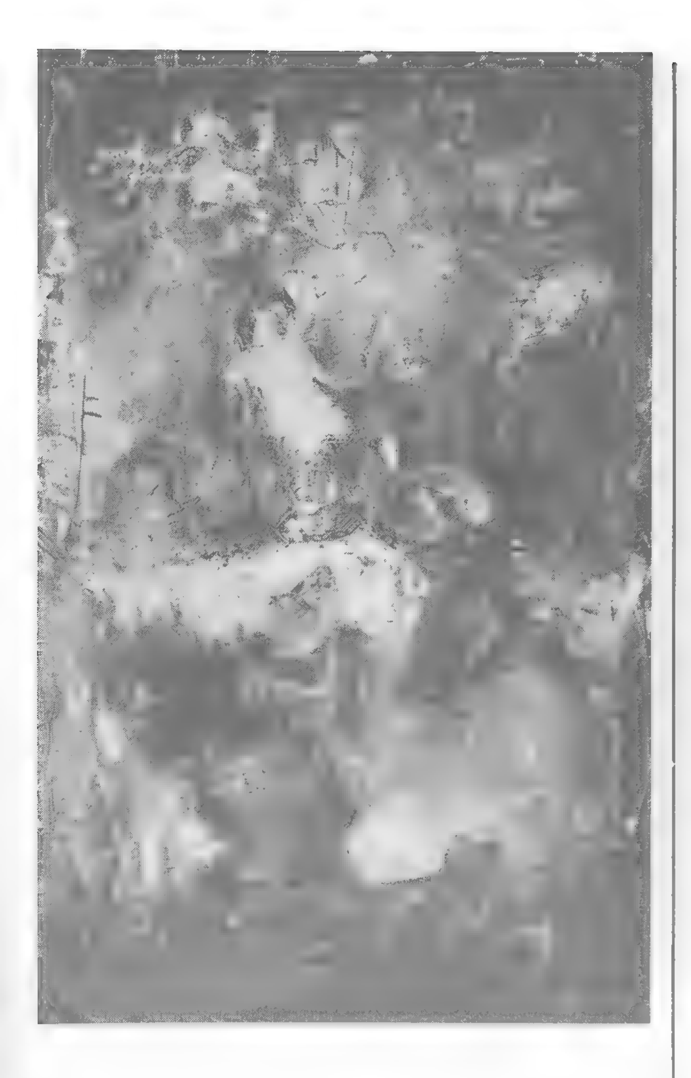
حمامة السلام :

لنأخذ شاهدا اخرا من اعماله ، لوحة سياسية ، من وحي مجزرة كفر قاسم ، اللوحة تمثل حمامة في وضع الطيران ، فاتحة جناحيها وفي منطقة القلب دائرة حمراء ، وفي مواجهتها تماما قوس وفيه سهم موجه الى صدر الحمامة عليه رمز اسرائيل (النجمة السداسية) وعلى القوس رسم شعار الدولار الاميركي ، وارضية اللوحة باللون الاسود ، جميع الخطوط والمساحات باللون الابيض والاسود ، ولا يوجد الا بقعه حمراء صغيرة على شكل دائرة في منطقة القلب بالنسبة للحمامة .

من الواضح أن الرمز هنا هو أساس الفكرة ، فالسهم الاسرائيلي الموجه الى قلب الحمامة (رمز السلام) مرسل من قوس امريكي ، يريد ان يقتل السلام ، بحجة هواية الصيد ! ولكنه صيد ممنوع لان السهم يحمل رمز القتل والتدمير والوحشية موجه الى حمامة بيضاء مسالمة تطير وصدرها مفتوح ، مطمئنة لاتخاف .. ولا تتوقع ان يقتلها احد .

إن (عبد القادر ارناؤوط) هنا لا يستخدم اسلوب الخطابة المباشر ، ولكنه يستخدم اسلوب الرمز في التحريض على التفكير نحو مضمون اللوحة ، الصيد الممنوع ، الحمامة البريئة ، السلام المهدد بالسهم المشدود والذي عليه النجمة السداسية ، ان النجمة هنا تحولت الى اداة تدمير وقتل ، وليس الى بناء حضارة كما تدعي الصهيونية !

ان هذه اللوحة هي مجموعة افكار ملخصة ومختزلة ببساطة وبقوة وبالرمز فقط نقل هذه الافكار لتصل الى فكر المشاهد والى قلبه من خلال الدهشة التي تصاب بها العين وهي تترقب بكل لحظة انطلاق السهم نحو قلب الحمامة !!!



١٩٦٢

راقصة الباليــه :

ومن اهم اعماله تصميم ملصق عن البالية ، لم يرسم المسرح ، ولم يرسم العازفين ، ولم يرسم راقصات الباليه ، ولم يرسم أي شيء الى المسرح ، بل امسك بفرشاته ، وجعلها بحركة عصبية انفعالية سريعة جدا تلامس سطح الورق الابيض ، وبحركة بهلوانية ، أوجد علاقة بين الفراغ والخط ، لايمكن تخيل القدرة الابداعية التي مارسها وهو يحرك الفرشاة ليوحي بها حركة راقصة الباليه ، لم يرسم الوجه ، ولا الايدي ، ولا الملابس ، رسم فقط خطا منحنيا الى الوراء ، مع حذاء واحد فقط لراقصة الباليه ، رسمه في نهاية الخط ليعطي لكل هذا الخط المنحني والملفوف حول نفسه ، ايحاء بشكل راقصة الباليه ..



١٩٦٧

هنا في هذا الصميم لجأ الى الخيال ، والى تحريض المشاهد على التخيل ، من خلال الرمز البسيط في حركة الباليه من خلال خط عريض رسمته فرشاته بسرعة فائقة تكاد تلمس وجه الورق بمنتهى الشفافية .

ان هذا التصميم يدل على مهارة في التقنية العاليه في استخدام الفرشاة ، وقدرة غير عادية على الدعوة للتخيل ، تخيل شكل راقصة الباليه وهي ترقص في اصعب حركة ، حركة القفز في الهواء ، وملامسة اصابع القدم ارض المسرح .

إن الرمز هنا تلاقى مع الخيال ، مع السيطرة الكاملة على مساحة اللوحة ، والتعبير بالحركة الخطية بما يوحي بحركة الراقصة .

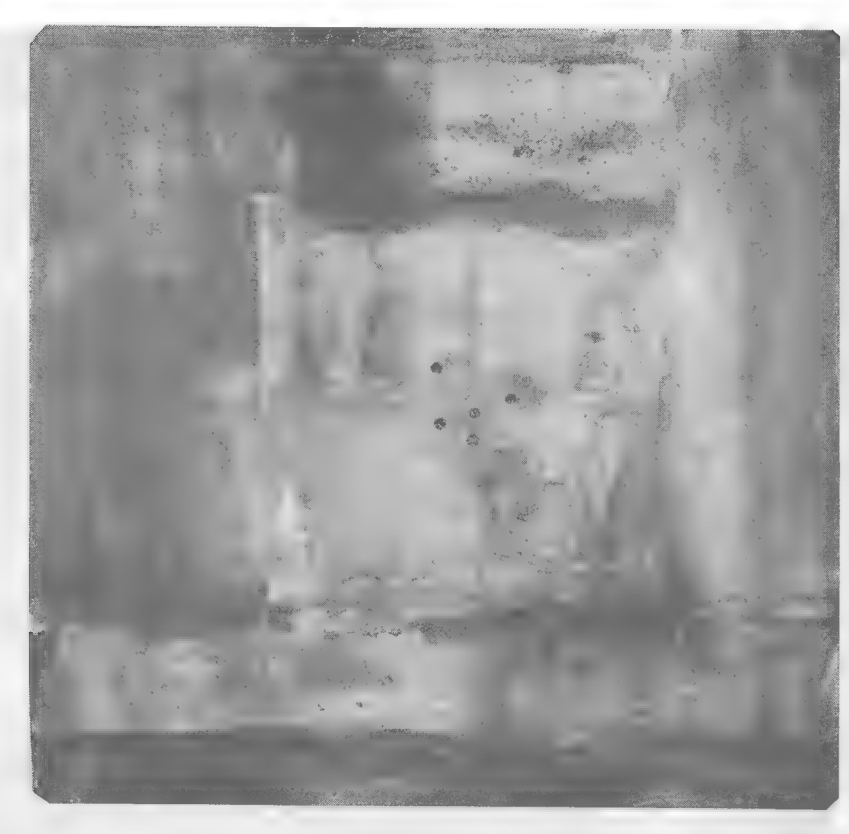
انه تلخيص وخيال وجراة ، ومهارة وقدرته رمزية هائلة في التعبير عن المضمون دون اللجوء الى مفردات وعناصر كثيرة ولا الى الوان ومساحات ، بل لون واحد ، وحركة جريئة ، وخط يوحي بالفكرة من أول نظرة .

ان هذا الاسلوب في التفكير المكثف (بكسر الثاء) للمضمون ، يؤكد ان الفنان فكر بطريقة جديدة ، وبعقلية غير تقليدية ، وبجراة لا حد لها ، وقد يقول قائل ان هذا التصميم ، أخذ من وقت (الفنان عبد القادر ارناؤوط) دقيقة او اقل ، فكيف يعامل معاملة تصميم يأخذ شهرا كاملا في الدراسة والتنفيذ .

ان عبد القادر ارناؤوط لا يحاسب على الابداع ، في الفكرة ، على المهارة في السيطرة على اللوحة البيضاء ، على الجراة في تحريك الفرشاة على اللوحة ، على مجمل خبراته المتراكمة التي اوصلته الى هنا ، والتي قد يسميها البعض صدفة ، ولكنها بكل تاكيد ليست صدفة ، وليست لعبة .. بل هي تطويع للصدفة ، بطريقة اللعب بالفرشاة على سطح ابيض .

وبعد ...

وبعد هذه الشواهد من اعماله الكثيرة الكثيرة ، الفنية ، الجريئة بالافكار المتطورة كيف نحدد القاسم المشترك الاعظم في اعماله ، كيف يفكر عبد القادر ارناؤوط وما هي الاسس التي يعتمد عليها في مجمل اعماله الفنية ..؟



١٩٦٧

كيف يفكر عبد القادر :

اولا : الحداثة في البحث عن الفكرة المطلوبة ، بما يحقق تطورا نوعيا في الفكر والعمل ..

ثانيا : الدهشة التي سببها الاغراق في الغرابة ، والتي تشد عين المشاهد وتحرضه لاشعوريا لدى شيئا لم يره قبل .

ثالثا : الجراة في تناول الموضوع ، بالا يتعرض الى جزئيات وتفاصيل الموضوع الاصلي ، بل قد يرسم عناصره بعيدة تماما عن الموضوع الاصلي ولكنهـا بمجملها توحي في النهاية بالمطلوب .

رابعا : التجديد بكل معنى الكلمة ، بالشكل والمضمون ، بالخط ، بالمساحة ، باللون ، بالتكوين في استخدام كل عناصر اللوحة وتوظيفها بكل دقة وبكل نظافة وبكل اهتمام .

خامسا : الاعتماد على اشكال زخرفية مستوحاة اصلا من التراث العربي العريق في الفن التشكيلي ، لاسيما مسالة التصميم الذي اعتمده العرب اساسا على الدائرة والمربع وتوالد الاشكال التي تتمخض عنها .

سادسا : الرمزية في كل تصميم له يترك ثغرة للرؤية ، تعتمد على التحريض للسؤال ، اما بالخط او باللون او بالمساحة ، او بالفكرة كلها ، مما يعطي التصميم عنده طابع اختزال الفكرة وعرضها عن طريق الرمز ، والرمز عنده مكثف ، منظم ، غير مكرر ولا مفتعل

سابعا : المهارة التقنية العالية في التنفيذ ، سواء في تحريك الاشكال او في تغير الالوان وفي تعانق الخطوط وحركتها المستمرة على سطح اللوحة .

ثامنا : ان اهم ما يميز فكر عبد القادر ارناؤوط هو قدرته الخارقة على تحريض فكرنا ، وعلى تركيز الرؤية ، وعلى اثارة عواطفنا باتجاه جديد فيه الكثير من الابداع ، والكثير من الالهام ، والكثير من التجديد والغرابة ، مع توصيف قليل ، وعناصر تشكيليه تكاد لا تعد حتى على اصابع اليد الواحدة ، وهذا الحب الكثير للعمل المقدم الذي يمارسه بعشق حقيقي وحب متبادل اصيل يمتد بينه وبين لوحته وتصميمه فهو السهل الممتنع ، وهو الذكاء الحاد ، وهو الفن المتجدد ، وهو الفكر المعمق ، وهو الاصالة الخالدة .

تاسعا : ان بين عبد القادر ارناؤوط وفنه ، عشق وحب جارف صادق متبادل ، بقدر ما يعطي منعواطفه للعمل والتصميم الذي بين يديه بقدر ما يعطيه هذا العمل من تألق وفرح ، يعكس هذا الحب بشكل او بآخر ، فترى العمله حضورا متميزا يؤكد هذا التلازم بين الابداع والحب ، ففنه وفي له ، وهذا مايعطيعمله صفة الديمومة أي أن عمله لاينتهي بانتهاء الحدث الذي عبر عنه كما هو معروف في اوليات فن الاعلان ، ان تصاميمه أعمال فنيه قامة بذاتها .

ان اعمال عبد القادر ارناؤوط من الصعب ان تمحى من الذاكرة .

الفنان الراحل عبد القادر أرناؤوط

٢

رائد من روّاد الحداثة الفنيّة

طارق الشريف

تتمتع تجربة (عبد القادر ارناؤوط) باهمية كبيرة ضمن حركة الحداثة الفنية في قطرنا العربي السوري ، لاسهاماته العديدة ضمن هذه الحركة ولما قدمه من فن عربي حديث له طابعه الشخصي ، وجمالياته الخاصة التي انطلقت من لوحة تجريدية لها صياغتها الهندسية والزخرفية ، ورؤيتها الشاعرية ، وتاليفها المبتكر الذي يجمع الابعاد المختلفة الفنية والجمالية ، ويوظفها لتؤدي مهمة اجتماعية .

ولقد استفاد من التكوين الشخصي الخاص ، هذا التكوين الذي فطر على حب الجمال والشاعرية في الطبيعة والاشياء ، والتعلق بالتراث العربي الفني ، لما يملكه هذا التراث من مفاهيم جديدة خاصة جددها وبعث الحياة فيها ، وفق الصيغ الجمالية العربية الحديثة ، والتي اعطت لتجربته العديد من الرؤى والطموحات ، والتي احد اهم عناصر الحواثة الفنية في قطرنا ، والتي تمردت على المفاهيم الجماليةالتقليدية السائدة ، وعلى الاساليب التقليدية التي قدمتها تجارب رواد الفن الأوائل ، وثاروا بها على الفن الوافد ، وما حمله من تجارب متنوعة ، حفزت فنانينا على اكتشاف ما في تراثهم وواقعهم من اشكال فنيةمختلفة بعثوا فيها الحياة ، وتمردوا على كل تاثر وتبعية .

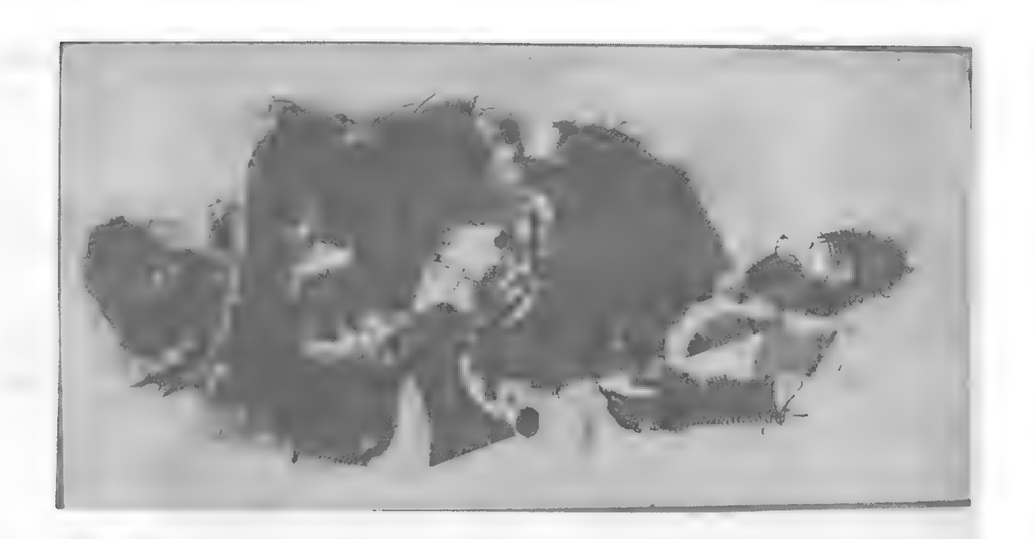
وقد اغنى تجارب مرحلة الحداثة بما قدمه من رؤيا وما فتحه من آفاق ، وفق منهج في البحث والدراسة للفنون الزخرفية ، والكتابات ، والالوان ، وما قدمه من تقنيات جديدة ساعدته على التعبير عما يريد ، وضمن الاتجاه الهام في الفن التشكيلي الذي يلح على ضرورة ربط الفن بالحياة اليومية ، وما يستخدمه الانسان على نطاق واسع في هذه الحياة وما يراه في الطريق او العمل .

وقد مرت تجربته بعدة مراحل وبالمنعطفات العديدة الهامة حتى استقرت على اسلوب محدد ، واكدت على ما هو هام ، وجديد ، ونافع وولدت هذه التجارب ، الثقة بأن الفن العربي يمكن أن يقدم المصادر الفنية للوحة الحديثة ، ولتجارب تطبيقية لا حصر لها على نطاق فن الاعلان ، والزخارف ، والتزيينات الداخلية ، وغير ذلك من الامور الهامة .

لقد انطلقت تجربته من اللوحة الصغيرة الهامة ، والتي تتمتع ببساطة مطلقة ، حتى وصلت الى اللغة الفنية الخاصة به ، والتي تحمل البساطة والعمق ، والتي تحفل بالمفردات المقروءة والمدروسة بشكل منهجي والتي اختزلت الى حدود كبيرة ، ومن اعادة تاليف كل عنصر من العناصر التي اخذها ، لتعكس رسالة خاصة ذات هدف جمالي ، وقادرة على اقناع المشاهد لما تملكه من جمالية ذات غرض نفعي ، واستعمالي على نطاق الحياة المعاصرة .

وذلك لان الفن عنده هو الجمال وهو رمز مصدره التراث العربي ، كزخرفة وكتابة ، وهذا الفن ليس مجرد لغة تعبيرية تعكس اهداف الفنان ورؤيته ، بل لغة فنية حديثة مستنبطة من ارتباط الفن بالحياة اليومية ، وتؤدي مهمة اجتماعية في نشر التذوق عن طريق (اعلان) أو (غلاف كتاب) أو (تصميم داخلي) لمكان أو جدار .

١٩٦٨

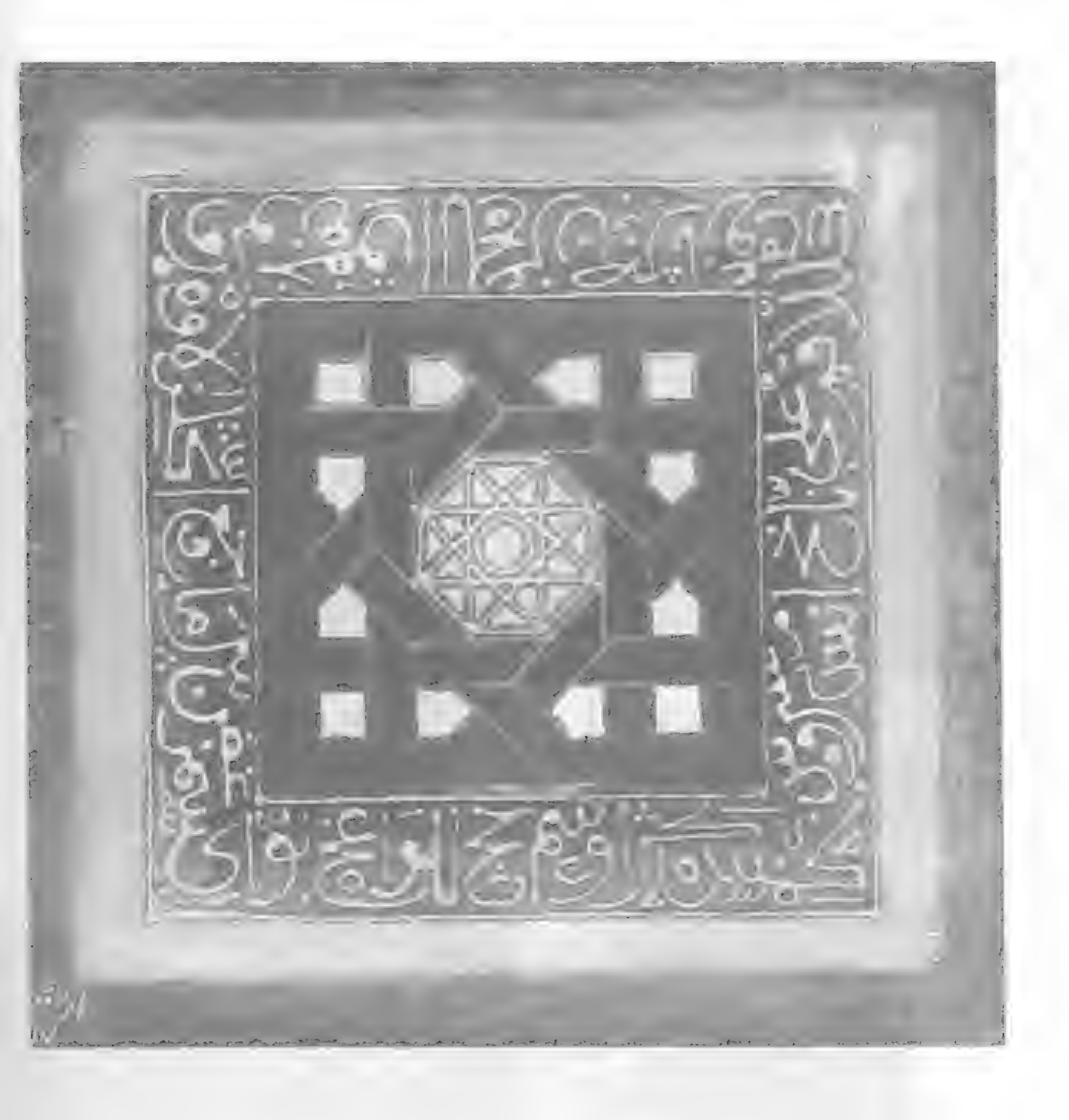




١٩٦٨

وهذه الميزة ، طبعت تجربته بما هو خاص ، وجعلت اللوحة الفنية ... البداية والمنطلق نحو الاهداف الاخرى للفن المعاصر والحديث ، حتى يكون الفن قادرا على توزيع الجمال على الاشياء، وبديمقراطية ولتقديم لغة جديدة قادرة على هذا التوزيع ، وعن طريق البحوث الفنية التي قدمها لنا ومساعدته على تطوير ما يريد ، لاستنباط ما يصلح ، ومعالجته وفق الهدف الجمالي والنفعي ، والبحث عن المفردات والابجدية القادرة على هذا ، اي أنه اعاد تنظيم مفرداته الفنية ، وابجديته لتحقق هدفه الفني .

ونستطيع اكتشاف هذا الامر في كل تجاربه التي قدمها ، مهما اختلفت مادتها او صياغتها ، أو جنسها الفني ، ومهما تباينت معالجتها ، ذلك لانه كان قادرا على تنظيم لوحته لتخدم هدفه ، وتؤدي الغاية



١٩٧٧

الاساسية التي يريد،أن يكون قابلا للتطبيق والاستخدام على نطاق يومي ، ويحمل الجمال والمتعة للمشاهد ، وهي مهمة ليست غريبة عن (الفن العربي) الذي حمل هذا الهدف وقدمه ، وقد جعل مهمته الاساسية أن يربط الفن بالمتعة ، ويقدم للمشاهد الجمال المرتبط بها ويحقق عبرها هدفه أن يوزع على الناس بعدل .

وهذا المبدأ [الجمالي ـ النفعي] عرفه الفن الحديث في بداية القرن العشرين ، حين سعى عدد من الفنانين التشكيليين الهامين الى ربط فنهم بالمفهوم (النفعي ـ الاستعمالي) ، الذي جعل الفن الحديث ينتشر على نطاق واسع ويدخل الاستعمال اليومي ، ويؤثر في العمارة ، والصناعة ، والطباعة ، ويقدم المفاهيم الجمالية التي تقدم المنفعة ، والتصاميم التي تقدم الغاية الجمالية والاقتصادية ، ويلعب دوره في نشر الفن

١٩٨٢

١٩٨٢

على نطاق عام ، ويدخل الجمال الى كل مكان .

وهذا يعني أن تجربة عبد القادر عد اعطت ما هـو خاص ضمن تجـارب الحداثة الفنيـة ، وضمن تجارب الفنانين الذين قدموا الفن العربي الحديث ، لأن أكثرية الفنانين الذين لجأوا الى التراث العربي والحرف ، بذلوا جهودهم لتقديم لوحة تجريديـة أو تعبيرية، ومنهم من قدم المضمون السياسي، عبر الكلمات وقدم آخرون التجربة الذاتية وتفرد (عبد القادر) في اغناء تجربة هؤلاء بالربط المحكم بين المنفعة والفن .
لكن كيف قدم (عبد القادر) هذه المفاهيم الجمالية الخاصة في لوحاته ، وتصاميمه ، وما هي الوسائل التي لجأ اليها حتى توصل الى صياغته الخاصـة .
هذا ما سنعرض عبر دراستنا لمختلف مراحـل تجربتـه .

المرحلـة الاولـى

١٩٥٠ – ١٩٦٢

ولد (عبد القادر ارناؤوط) في مدينة دمشق وعاش طفولته فيها ، وقد برزت موهبته في وقت مبكر ، اذ لم تكن جيوبه تخلو من رسم يتسلى به في أوقات فراغه ولم تكن دفاتره او كتبه أوفر حظاً من تلك الوريقات التي كشفت عن موهبة مبكرة وعن نفس مشبعة بحب الفن والجمـال .

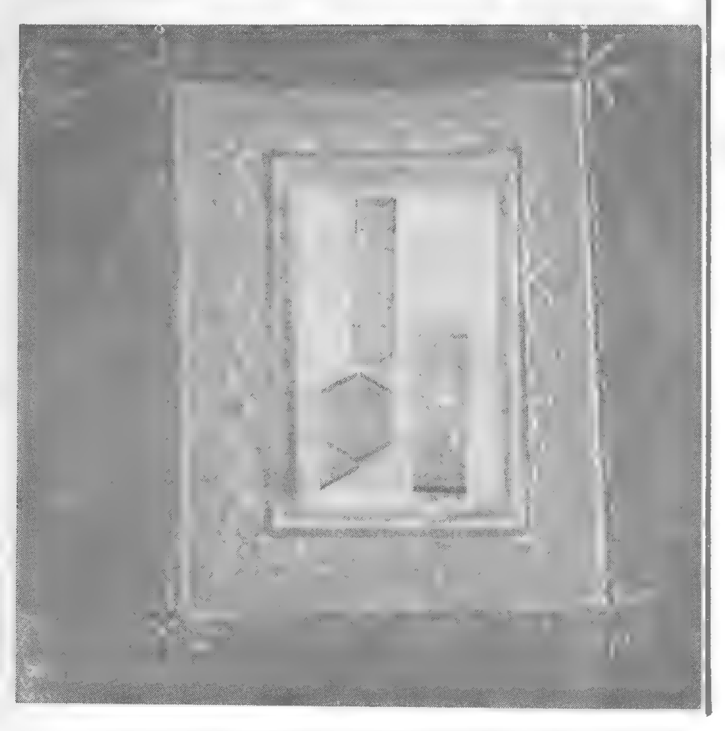
وكان متعدد المواهب ، والهوايات ، التي قدمها وقدم عبرها نفسه ، وما طمح اليه ، وكان الرسـم احد هذه الهوايات ، لكنه لم يكن الهواية الوحيدة التي استأثرت به في البداية ، اذ مارس الشعر وعبر به عن نفسه ، وله اشعار كثيرة وديوان شعر مطبوع ، ومارس (الكتابة) و (النقد الفني) وكان له اسهامات عديدة في هذا المجال،وكان مولعاً بالمطالعة ، والموسيقى والمسرح ، والسينما ، وله من الاهتمامات العديدة التي التي تكشف عن طبع فنان أصيل ، وحين اختار الفن التشكيلي ، سخر كل الهوايات الاخرى لتخدم هذه الهواية ، التي استقطبت كل امكاناته .

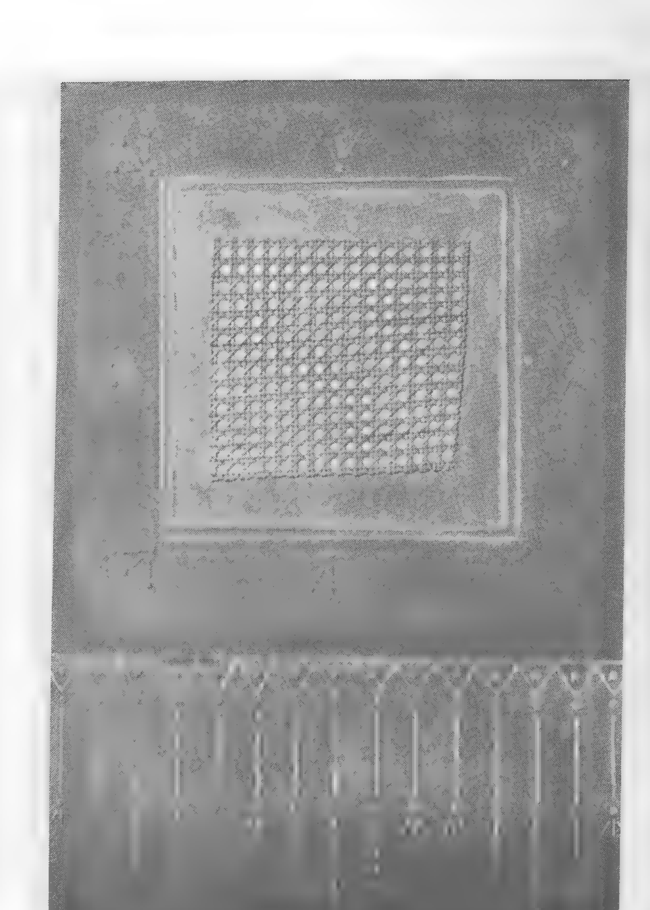
وعلى الرغم من أن (عبد القادر) ولد في عائلـة متواضعة في امكاناتها المادية ، وفي قدرتها على تقديم كل ما يحتاج اليه ، ليتابع هواياته المختلفة ، وقـد وقفت تلك العقبة حائلا دون دراسته العليا في جامعة او كلية من الكليات ، اذ اضطر للعمل في اعمال مختلفة



١٩٨٢

١٩٨٤





١٩٨٣

ليؤمن تحقيق هواياته المختلفة ، التي أحبها ، وفي النهاية تغلب على هذه العقبة ، واقنع المسؤولين في (وزارة الثقافة) بضرورة ايفاده للدراسة في ايطاليا ، وحقق حلمه الاساسي ، في التفرغ للانتاج والدراسة ، والتعرف على عمالقة الفن العالمي ، ويكون على صلة بالتجارب الحديثة الفنية ، ويكتشف نفسه ، ويقدم لنا ما يريد ، ويسعى لتحقيقه .

وكانت فترة الدراسة في (ايطاليا) ضرورية له ، ورجع بعدها ليصبح استاذ فن الاعلان في كلية الفنون الجميلة ، وكانت بداية مرحلة الانطلاق نحو تحقيق العديد من الطموحات التي كانت تجيش في صدره ، والتي وضعته على الطريق الصحيح ليحقق ما كان يحلم به ويصبح أحد الفنانين القلائل الذين قدموا لغة فنية خاصة في اعمالهم الفنية ، وتجاربهم المختلفة .

لكن كيف توصل عبد القادر الى هذه اللغة الفنية الخاصة ؟ وكيف حقق ما كان يحلم به ؟ لا شك في أن الفترة الممتدة بين عامي (١٩٥٤ ـ ١٩٥٦) ، كانت بداية التحول الهامة في تجربة عبد القادر ارناؤوط واستقراره فناناً تشكيلياً مرموماً .

يقول (عبد القادر) :

ـ [في هذه الفترة احسست التحول الكبير الذي طرا على أفكاري ومفاهيمي ، فبدات استسخف ما كتبت من الشعر أو رسمت ، وبدأت أفكر في الايجابية في العمل الفني وبالمسؤولية الهائلة ، التي يتحملها الانسان عند خوضه في هذا المضمار] .

وهذا يعني ان (عبد القادر ارناؤوط) بدا يتحول من رسام موهوب ، ومن كاتب جريء وناقد ، ومن شاعر يهوى الشعر الىفنان يرى الفن مسؤوليةتفترض من الفنان ان يتصدى لقضية هي هاجسه الاساسي ، ويسعى لتحقيقها في اعماله على المستويين الفني والاجتماعي .

ومن المعروف أن (عبد القادر) قد التقى بعدد من الفنانين الهامين الذين كانوا يمثلون بداية حركةالحداثة الفنية في القطر ، وعلى راسهم الفنان الراحل (أدهم اسماعيل) ... والتقى مع (مروان قصاب باشي) و (نعيم اسماعيل) واكتشف معهم جميعا اهمية (الحداثة الفنية) وما يمكن أن تعطيه للفنان هذه الحداثة محليه .

كما تعرف على بعض عمالة الفن العالمي وتعلق بهم من أمثال (موديلياني) و (غوغان) ، واكتشف أن على الفنان التعبير عما أعمق من المشهد عبر الرموز ، وان قضية الفن أوسع من الصيغ التقليدية المألوفة ، وعليه أن يقدم أسسا جديدة للتجربة الفنية ، وعبر ماهو خاص به .

لقد رسم (عبد القادر) خلال عام (١٩٥٦) لوحة واحدة ، مستفيدا من حصيلة ما عرف عن الفن الحديث ، لكن النتيجة لم تعجبه ، لذا عاد الىالانقطاع عن الرسم حتى نهاية هذا العام ، ويتحدث عبد القادر عن هذه المرحلة من التردد والقلق قائلا : **[درت في دوامة من القلق ، احاول ان اجد لنفسي مخرجا ، وافكر بالصحيح ، وغير الصحيح من الفن وبالاصالة والزيف] .**

وكانت المرحلة الحاسمة في النصف الثاني من عام (١٩٥٧) اذ سافر (مروان قصاب باشي) الى المانيا ، ليدرس الفن هناك ، وترك (نعيم اسماعيل) دمشق الى حلب ، وسافر (ادهم اسماعيل) بعدهما الى القاهرة ، ووجد نفسه وحيدا ، فبدأ محاولته لتقديم تجربة خاصة بعيدا عن كل التأثيرات .

وخلال خمسة اعوام من النشاط المتواصل ، ومن التجارب المختلفة اصبح (عبد القادر) احد الفنانين المعروفين ، بأسلوبهم الخاص المميز ، وبرزت تجاربه



١٩٨٦

عبر معرضين هامين نظمهما خلال عامي (١٩٦١) و (١٩٦٢) ، وكان مولعا بالرسم عن طريق الخط ، وقد وصل ولعه الى حد جعله قادرا على التعبير عن كل ما يريد ، واضاف الى هذا الخط شاعرية خاصة، وقد اكتشف أن الفنان يستطيع أن يعبر بهذا الخط ليقدم الشاعرية،ويعطي عبر الخط عن أعمق، المشاعر، وأن رصف ألوان بتناسق معين يمكن أن يعكس أعقد الاحاسيس المختبئة في نفسه .

وكانت تلك الفترة خصبة بالانتاج الفني المتنوع ، من الاعلان الى اغلفة الكتب والديكورات المسرحية ، وغيرها .

المرحلة الثانية

١٩٦٣ – ١٩٦٨

لقد سافر (عبد القادر ارناؤوط) الى روما عام (١٩٦٣) لدراسة الفن ، وبقي ثلاث سنوات هناك ، وعاد يحمل شهادة في الديكور ، وتعرف على تجارب الفن المعاصر ، وعمل في مجالات فنية مختلفة لكنه حقق نجاحا في مجال الاعلان الفني ، حين نال اكثر من جائزة دولية على ملصقاته الهامة .

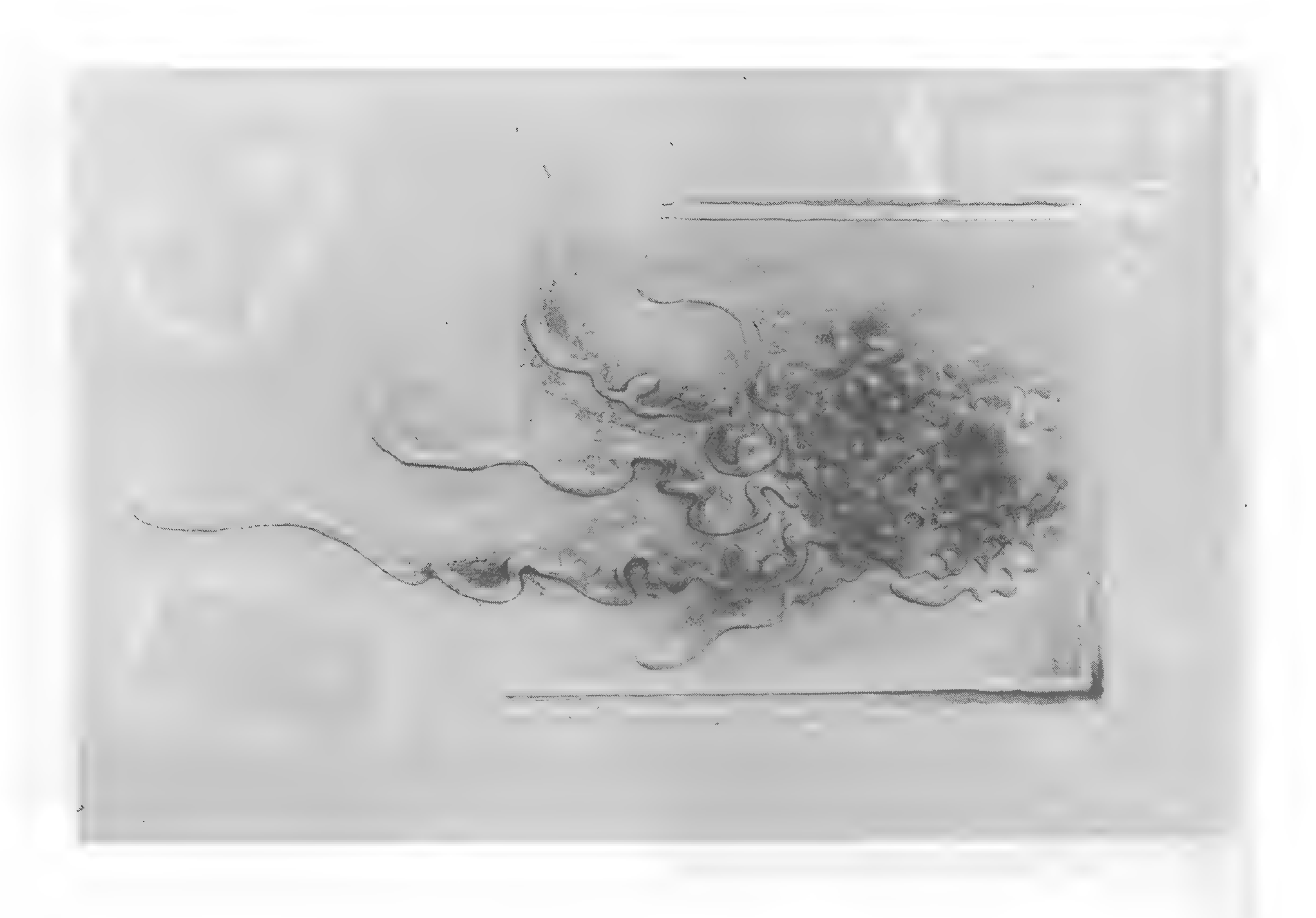
لكن السؤال الذي طرح هو :

[هل ساعدت روما عبد القادر على حيازة وسيلة التعبير الفنية التي كان يطمح اليها ، وهل بدلت من شخصيته الفنية] ؟

ان لوحاته التي عرضها في المعرض الذي نظمه بعد عودته من روما قد دلت على ان عناصر عديدة وهامة في تجربة عبد القادر ارناؤوط لم تتبدل ، ولعل اهمها الشاعرية في التعبير الفني ، والوصول الى الرؤية الفنية الخاصة المرتبطة بالواقع .

ولقد ازدادت رغبة (عبد القادر) في تقديم فن عربي حديث باسلوبه ، وعناصره ويملك رؤيته الخاصة التي لا تدين لاحد بعناصرها وتاليفها ، بل تاخذ من التراث ماتراه ملائما للتعبير وتقدمه .

وان تجربة المعرض الاول كانت حافلة بما هو جديد من حيث وسائل التعبير ، لكنها لم تكن جديدة من حيث المضمون والهدف الذي كان يسعى له منذ



١٩٨٦

البداية؟ ذلك لأن تخلى عن التعبير بالخطوط وبالاشارات والرموز الخطية نحو التجريد اللوني المعبر عن اعماق الاشكال ، وبدأ يرى عبر حركة الالوان المجردة وتمازجها ، ويمكنه من أن يقول ما يريد ، وهذه الالوان قد اوحت اليه بها جدران دمشق القديمة ، وحاراتها القديمة ، والتي جعلت محور بناء اللوحة باللون الشاعري المتداخل بشفافية ، والمعبر عن الموضوع .

وهكذا اضافت التجربة الجديدة الى (عبد القادر) ماهو جديد من حيث البناء واللون ، واكسبته قدرة على التعبير الذاتي باللون عن الأحاسيس المرهفة التي كانت نتيجة للتماس المباشر مع هذه البيوت ، وما تملكه من جدران مهترئة ، وما تنعكس عليها من الوان مختلفة متداخلة بفعل تأثير الانسان وعوامل الطبيعة .

ودخل اللون كعامل هام ، ليتفاعل مع الاشكال ، ويقدم العمق المطلوب ، وربط اللون بالشكل ليقدم مضمونا خاصا به .

وقد تمازجت الزخارف المحطمة والاشكال المهدمة مع اللون الشاعري ، وقدم عبرها المشكلة رمزا ، وتوصل الى ان الاشكال الفنية التي نراها على جدران بيوتنا ، والزخارف المتنوعة ، يمكن ان تعبر عن المضمون والا تبقى في حدود الزخرفة الجمالية ، عبر طريقة الصياغة التي يريدها ان تعكس الجانب المأساوي .

وكان هذا الطموح كبيرا ان يجعل لغة الزخرفة والتزيين قادرة على التعبير الشاعري أحيانا والمأساوي احيانا اخرى ؟ وساعدته معرفته بفن الاعلان والملصق الجداري على الاستفادة من الرمز ، ومن علاقة التضاد احيانا ، والتنافر ليقدم ما يريد ؟

وقد وصل هذا الى اقصى مداه بعد عام (١٩٦٧) لان عبد القادر عبر عن الواقع المأساوي بعد النكسة عن طريق القماش المحروق والملصق على اللوحة ، وعن

طريق ثقوب معينة معبرة ، فقدم مايريد دون ان يتخلى عن أسلوبه الفني ، وطريقته المألوفة .

وبعد فترة من استخدام الاشكال المحطمة ، والزخارف المجزاة ، وقطع الموزاييك المدمرة ، وغيرها من الصيغ الفنية الرمزية ، بدأنا نراه يتجه الى التكوين المتماسك الصلب ، الذي يؤدي غاية جديدة ، ويدلنا على مفهوم جديد للوحة عنده، تجريد هندسي وشاعري بلغة حديثة ، متوازنة من كل جوانبها ومعبرة .

المرحلة الثالثة

١٩٦٩ – ١٩٩٢

لقد برز المفهوم الجديد للوحته في المرحلة التي تلت فترة من الدراسة في باريس وعودته ، ونظم معرضا ضم أعماله الجديدة التي أعطته اللغة الفنية الخاصة ، وهذه اللغة لها جذورها اللونية والشكلية في تراثنا .

ومن الواضح ان تجربة (عبد القادر) التي كانت ذاتية – وشاعرية معبرة بالرموز ، والتي خاضت مرحلة جديدة تنطلق من اللوحة المتوازنة والمتماسكة المعبرة عن نفس المفاهيم الاساسية للفن التجريدي ، اذ اللوحة لها حضورها الخاص ، وعناصرها المتوازنة واستقلالها عن المشاهد لما تملكه من قدرات مختلفة ، وفي نفس الوقت لها صلاتها بالمفاهيم الحديثة والعناصر العربية التي استوحاها الفنان ، وجعلها اساس تجربته .

وهذا يدلنا على ان (عبد القادر) كان دوما يضع لغته الفنية الخاصة على محك التجربة ، والبحث ، ليطورها دوما لتقدم كل الموضوعات التي يريد ، ويجعلها قابلة للاستخدام في اللوحة على مختلف اشكال التعبير المطلوبة ، وهو في نفس الوقت يغني هذه التجربة حين يضعها امام محك التجربة لتقدم اجناس الفن الاخرى .. كالاعلان وغيره ، وهو دوما دائب البحث والتنقيب عما هو جديد ، ولا يهدأ حتى يتوصل الى افاق جديدة لم تكن مطروقة ، وهذا يعطي تجربته ما هو خاص ومتميز .

وان اشكال البحوث المختلفة ، التي قدمها اعماله الاخيرة لمعرضه الاخير في عام ١٩٨٨ ، يدل على انه يهدأ ولا يستقر على حال ، بل يقتحم ما هو جديد دوما ، ولعل الأشكال الجديدة التي فعلت بها أعماله الأخيرة ما يساعدنا على فهم هذه الروح المتمردة والمكتشفة ، انه جعل الاشكال التي استقرت في مرحلة ما ، تفقد توازنها وتتناثر وتتبعثر خارج الاطار المرسوم لها ، وهذا التناثر ، يؤكد على ان كل تعديل يطرأ على لوحته



١٩٨٧

هو نتيجة لحاجة ما ، وهو نتيجة لبحث لتادية الهدف

وهذا الاسلوب لم يقتصر على لوحاته بل امتد ليشمل جميع اشكال التعبير الفني التي مارسها ، من اعلانات ومن تصاميم مختلفة ، وحتى في مجال الكتابة العربية فقد قدم دراسة لاسلوب تطوير احرف الطباعة وكذلك هناك (الخطوط الحديثة) التي كان له فضل ابتكارها وسادت بعده وهي التي اعطت للاعلان مفهوما جديدا يرتبط التصميم به مع الخطوط المبتكرة وساعده ذلك على خلق تكامل بين التصميم والكتابة .

ونحن نرى تجاربه العديدة التي قدمها بعد بحوث وتجارب علمية ذات طابع دقيق لتاليف ما هو جديد ومبتكر ، ولعل اخر تصاميمه للرموز والشارات التي يمكن استخدامها على نطاق عام في الدورة الرياضية لدول البحر الابيض المتوسط ، انه اختار ان يطور بعض اشكال ابجدية اوغاريت الشهيرة للتعبير عن مختلف انواع الالعاب ودلل بذلك على مفهوم جديد لما يمكن أن يتوصل الفنان اذا عالج التراث بروح جديدة تخدم الحياة اليومية ، وهذا ظل الهدف الرئيسي لكل تجربة عبد القادر ارناؤوط .

عبد القادر أرناؤوط ٣

... اللقاء الأخير

خليل صفية

رحل « عبد القادر ارناؤوط » قبل ان ينشر هـذا اللقاء الذي أجريناه معـه في مرسمه .. بين لوحاته وملصقاته وقصائده .. قمنا بمحاولة صعبة وممتعة للدخول الى عالمه واستشفاف ابداعاته .. كان لقاءا عفويا وحارا استمر لساعات طويلة .. رحل « عبد القادر » لكن كلماته كما لوحاته ستبقى منارة للاجيال القادمة .

● « عبـد القادر أرناؤوط » يصور ويصمم الاعلان ويكتب الشعر ويتذوق المسرح والموسيقاوالسينما في واقع يعاني من هوة كبيرة بين اجناسـه الفنية والادبية ، فلماذا نعاني من غربة الفنون عن بعضها وعـن الناس وبالتالي كيف ينظر « عبد القادر » الى هذه القضية ؟

●● اعتقد ان القضية واحدة على الرغم من تنوع التقنيات . « بول كلي مثلا » وفي التاسعة من عمره مارس الموسيقى ، وحاول ان يكون شاعرا ورسم بقلم الرصاص والحبر ، حتى وصل الى (تونس) وهناك تطور ليصبح رسام الوان ، بعد عودته من ايطاليا كان يعرف ماذا يريد ، لكنه كان يبحث عن ورقـة لتكون شاهدا على نفسـه ، لقـد قال : الموسيقى والرسم والشعر شيء واحد ، وبالنسبة لي ، اعتقد ان الرسوم قادرة على ان تستهلك اكثر من حياة واحدة ، القضية كما يراها « عبد القادر » اما ان نكون أن لا نكون .. ان استوعب الفلسفة ولا افهم الادب .. قضية كثير . وهـذا لا يحدد بصـورة حازمـة ان يشم الانسـان اختصاصات اخرى .. تلك مسالة طبيعية لأن الابداع هو واحد .. اما شكل الابداع فهو ليس بيد المبدع ، لكن يخلق مع العمل الفني .. انا لا استطيع ان اتصور مسبقا شكل القصيدة ، ولا ان اقرر شكل اللوحة .

● يفهم من ذلك أنك لست مع التصور السلفي للعمل الفني » العملية الابداعية ـ على حد تعبير بعض الفنانين والنقاد هي نقل الصورة من مخيلة الفنان الى سطح اللوحة « وهذا يقودنا الى التلقائية والعفوية ودفق العواطف والانفعالات .. ما رأيك ؟

●● ابدا الرسم بمحرض داخلي ، لكـن ليس بالمفهوم التقليدي « الدارج » لانني رسمت في الأمس يجب أن ارسم اليوم ، لا ، فقـد ابقى اكثر من عام لا ارسم ، مرت بي فترة ثلاث سنوات لم ارسم خلالها ، وليس السبب عدم وجود الدافع ، ومع ذلك لم ارسم « لم تنقص الانسانية » .

مرت شعرت برغبة للرسم وكان المنزل لا يناسبني فاخذت غرفة في كلية الفنون ، ورسمت حوالي (١٥) عملا وانا في منتهى الفرح والسعادة والنشوة .

عندما رسمت لم اكن افكر في المتلقى ، فهذا الرسم اعتبره نوعا من الخلاص لنفسي ، ولا اتوقع المدح او الذم من الآخرين ، فانا ارسم لنفسي اساسا ، « انجلو » امضى اربع سنوات في سقف الكنيسة لا ليعيش ويرضي البابا ، ورسم ليرضي نفسه ، الشيء الهام هو ان نحب ما نعمل ، وان نعمل بمحبة .



عبد القادر أرناؤوط

يقول « كانت » : [من الممكن ان يكون الجميل صغيرا] ، وثمة قول آخر : (اجهدوا للدخول من الباب الضيق) وهذا القول على جانب كبير من الأهمية ، فهو يدفعك لأن تحس بالناس ، « بول كلي » دخل الباب الضيق ولم يحاول ان يتبع الأساليب التي كانت موجودة ، اختار بابه وكان ضيقا واستطاع ان ينفذ فيه ، من يقلد « كلي » لا يدخل من باب ضيق .

● « عبد القادر أرناؤوط » من تكون ؟

●● يقول « ريكله » في كتاب « سوناتات الى اوريفيوس » ، ـ اله الشعر والغناء ـ « يستطيع الاله ان يخلق الأغنية ، ولكن هل يستطيع الانسان ان يتسلل داخل وتر القيثارة ويصوت ، ان حسه غير مشذب .. وعلى تقاطع طريق قلبين لا تقوم معابد « ابولو » ، الفن ليس عاطفة ، لأن الأغنية كما علمتنا يا « اوريفيوس » ليست رغبة ، وليست مطاردة لأشياء يمكن الحصول عليها اخيرا ، الأغنية وجود « وجود بذاته » .

من هذا المنطلق يا صديقي خليل اقول [الفن وجود بذاته ، لكن متى سنوجد نحن ، انها اكثر من كونك عاشقا ايها الفر ، مع أن صوتك العالي فتح فمك الى اقصاه ، تعلم أن تنس انك غنيت] .

● مرة ثانية : أين « عبد القادر » في هذا الوجود الابداعي .. أين نحس به ... نتلمسه ؟



١٩٧١

●● اعتقد انني جئت الى هذه الحياة كانسان يسعى ان لا يضيع وقتـه سـدى ، بالتاكيـد رايت الاضافات ، واظن انني قادر على عمل شيء باسلوب ما ، لا اكثر من ذلك ، لا احب ان يقال عني الكثير ، لأن ما اقوم به هو محاولة ابداعية ، اقول محاولة ، قد لا تصيب، هل انا « مبدع »؟ هذا الشيء لا اعرفه .. من يراه ويؤكده هو من يستفيد منه ، وقد لا افيد احدا . المهم : اريد ان اقول لكل الناس الذين يسيرون على طريق الابداع الفنان لا يصبح فنانا الا عندما ينتهي، العمل الفني نتاج عمر واحد مر بهذه الحياة .

ما الذي يميـز الفنـان عن الملايين الذين يلدوا ويموتوا ؟ يميزه انـه استطاع ان يقـدم شيئا لمسيرة الانسانية .. محاولة ، نجحت ام لم تنجح ، « عبد القادر » ، يريد ان يتنفس ليحيا ، وحتى يحيا يجب ان ياكل ويشرب ، حتى يفكر اخيرا بالناس ، اظن انني ابحث عن نوع من (الجمال) الذي اتوقع ان يحتاج العالم اليه ، وربما لا يحتاج العالم الى عملي .

● الا ترى معي ان هذه المسألة ترتبط بالمرحلة . أنا أعتقد ان لكل مرحلة فنها ؟

●● كم مـن الفنـانين ظنـوا انهم قدموا شيئـا للانسانية ، هناك مجلة كـانت تصدر عام (١٩٠٠) م واستمرت الى مطلع الحرب العالمية الثانية ثم توقفت عن الصدور .. وكنت ابحث عن اعداد من هذه المجلة « اوليستراسيون » وفي أحد الأيام وجدتعلى الرصيف (٢٢) مجلدا ؟!

كانت تجربة جميلة بالنسبة لي ان أرى اللوحات التي تحدثوا عنها عام (١٩٢٥) م في (باريس) ولا يوجد فنان واحد نعرفه الآن من عشرات الأسماء التي وردت



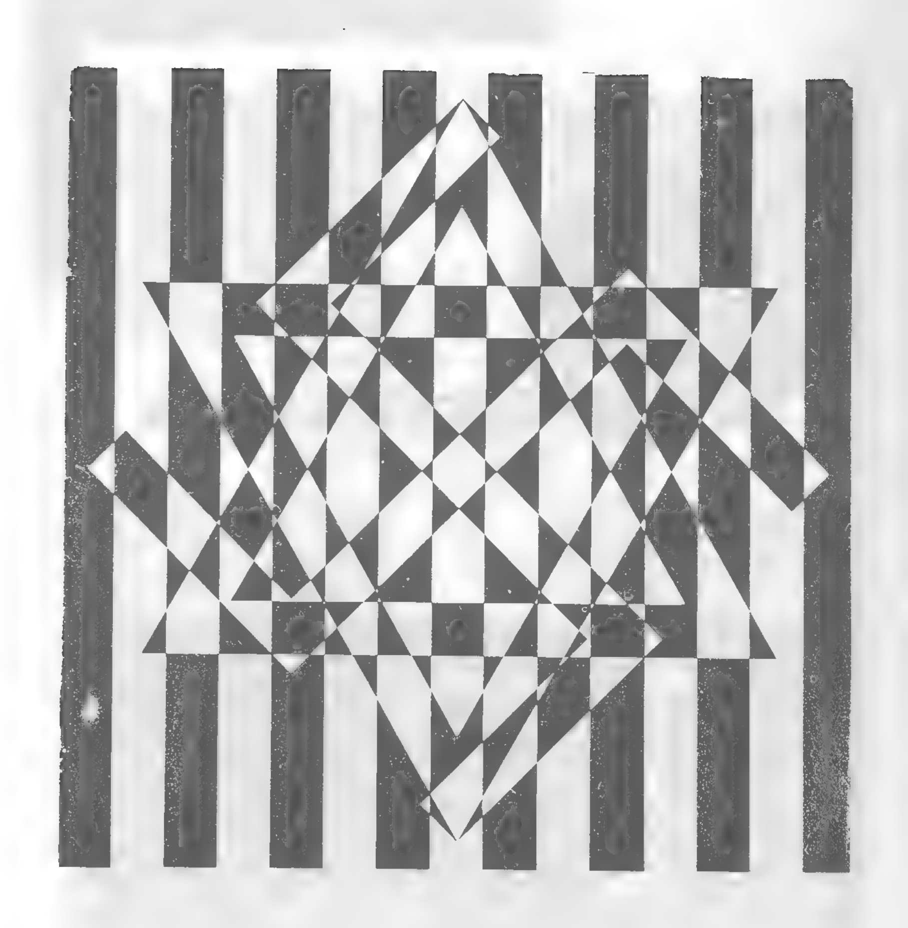
١٩٧١

في تلك المجلدات ، قلت : قد ارى « سيزان » او « بيكاسو » . لكن لم يرد ذكر أحدهم ، والذين لم يكتب عنهم في مرحلتهم هم الذين ظهرت اعمالهم في المرحلة اللاحقة ، لماذا ؟!! هناك فنان يموت في عصره ، وآخر يستمر ، وفي كل عصر هناك من يعمل لمرحلته ، لكن اذا تجاوزهم العصر ولم يذكرهم ، فهذا ليس ذنب التاريخ ، يتحدث « ميلر » عن يوميات لبيكاسو [كان بيكاسو على صداقة مع (ماكس جاكوب) . وكان يتناوب معه على النوم على السرير ، احدهم ينام والآخر يقف ، وهكذا حتى الصباح ، فلا احد منهم يملك ثمن سرير آخر ، عمل بيكاسو مهرجا في صالة مسرح متواضع] .

● لنرجع قليلا الى بداية اللقاء .. قلت « ان العمل الفني وجود بذاته » من هذا المنطلق وكمتلقي كيف ترى اعمالك الفنية ؟

●● اراها دنيوية ، ارضية .. لأن الفكرة او الحلم باللوحة شيء ، واللوحة ـ اعتقد ـ شيء آخر ، ولو اصبحت اللوحة هذا الشيء لانتهت ، احب عملي لكن اراه ناقصا بمقدار ما يدفعني الى عمل آخر ، احس به بطريقة لا تختلف عن منطق ان اتنفس او آكل او اشرب او اتبول ، لأن المبدع في اي ميدان هو فنان (٢٤) ساعة، لا يوجد عنده (٦) ساعات مهنة ثم يعود فنانا ، انت تنام ، تفكر ، تتحدث الى الناس ، تعيش الحياة ـ دائما ـ كفنان ، ومن هذا المنطلق عملي الفني هو قطعة مني .

افترض ان يفنى عملي معي ، فانا وعملي وحياتي شيء واحد ، انا لا اقدم عملا عظيما للانسانية ، انا اقدم عملا يريحني ، اذا اصبح هذا العمل عظيما فهذا شيء جميل ، وعندما اصنع عملا احب نفسي الى هذه الحدود ، فاقول بيني وبين نفسي [برافو عليك يا عبد



Harmonie!

١٩٧١

القادر .. شيء ظريف] ، لكن لا اصنع نفسي على كرسي بمنطق [الرجل فوق الرجل] ، واذا احب الناس عملي ام لم يحبوه هذه ليست مشكلتي اطلاقا ، يا « ناس شاهدوا ما فعلت .. لكن لا .. احبوا ما فعلت ، فالمحبة تعود لهم ؟ » وعندما تمر فترة على ولادة العمل الفني يصبح مختلفا عني ، لماذا ؟ لانني اعيش عملا آخر ، تجربة لاحقة ، ولا اريد ان يلحقني ذلك العمل « كذنبي » .

من اجل ذلك قلت في الكلمة التي قدمت فيها معرضي الاول عام (١٩٦١) م في صالة الفن الحديث بدمشق ، وكانت حماستي مبالغ فيها ، قلت : ان لوحاتي ليس لها اسماء لأن الأسماء تجر المتلقي الى تفكير آخر ، هذا الكلام لا اقوله الآن ، فانا لست معلما كما كنت اظن نفسي معلما عام ١٩٦١ م ، انا انسان اعمل واظن ان لعملي فائدة .

● دعني أسمي اجابتك .. التوحد .. التوحد بينك وبين عملك الفني كحياة أخرى .. ترى هل نستطيع أن نتلمس شيئا من صناعة هذه الحياة .. صناعة هذه الحياة .. صناعة الابداع ؟ وماذا عن المعوقات ؟

●● ان اجمل عمل يقوم به الانسان ، هو العمل الذي يمارسه كما يتنفس ، واذا استطاع الانسان أن يتوصل الى هذه المسالة البسيطة اعتقد يكون عمله خالدا ، وهناك معوقات كثيرة تعيق أن يرسم الفنان كما يتنفس ، لأن التنفس حالة لا ارادية يقوم بها الانسان ليتابع حياته ، واذا استطاع الفنان ان يرسم بنفس الأسلوب ، معنى ذلك انه استطاع ان يصل بابداعه الى الحياة ، اذا لم يتنفس يموت ، اذا لم يرسم يموت ، وهذا شيء صعب لا ادعي انني اقوم به، انا اتنفس بشكل آخر ، احاول ان اصل بين التنفس والفن .



عبدالقادر أرناؤوط

● هل تستطيع أن توضح لنا ذلك خلال الانجاز « صناعة اللوحة » ، « صناعة الابداع » ـ ان جاز لنا التعبير ؟

●● **شكل اللوحة ـ مثلا ـ لماذا هو مربع ؟ لماذا دائرة ؟ لماذا يحدني هذا الشكل ؟ لماذا لا استطيع ان ارسم في الهواء ، لماذا الألوان هي فقط الألوان التي اتناولها ؟**

كل هذه الأمور تحدني عن أن ارسم كما اتنفس، لماذا اعيش معاناة الانسان وعندما اكون مع نفسي اتصور عالما احلى واجمل . فارسم لهذا العالم الذي اتصوره .

● اراك وصلت الى « موندريان » حين قال « الفن هو صياغة العالم البديل الأكثر توازنا من عالمنا » .

●● **هذا صحيح .. لكن احاول على قدر امكانياتي.**

● لماذا تخاطب العاطفة الانسانية « بشكل خاص » لا العقل ؟

●● **انا اعتقد بوحدة الأشياء ، فالعاطفة ليست بعيدة عن العقل ، وصحيح انا لا احس انني احاكي هذا دون ذاك .. بالرغم من انني قلتا في تقديمي لأحد الفنانين « انه يحاول ان يخاطب الروح وليس العقل » فالرسام يخاطب العقل والعاطفة في آن واحد . فالعمل الفني كالانسان تماما عقل وعاطفة .**

● كيف تحب أن نختم هذا اللقاء ؟

●● **أريد أن تعيد صياغة هذا اللقاء بما يتناسب مع حسك كمقابل والذي تقابله .. لأن الكلمة عندما تلد وتتزوج تصبح قصة .**

حياة الفنان الراحل

٤

عبد القادر أرناؤوط

« ١٩٣٦ - ١٩٩٢ »

الحياة التشكيلية

ــ من مواليد (دمشق) عام (١٩٣٦) ، ١١ شباط .

تولع بالفن منذ طفولته ، وكانت جعبته لا تخلو من من رسم ، اذ كان يتسلى بهذه الرسوم ، كلما سنحت الفرصة له ، وكان يصرف دخله على شراء الاقلام الملونة .

ــ وقد نظم الشعر في البداية ، حوالي عام (١٩٤٩) ، وله العديد من القصائد القومية والوطنية، التي تكشف عن موهبة فطرية ، وقد نشر بعضها في الصحف والمجلات ، وقد دفعه هذا الى دراسة اللغة العربية ، والى اتقان قواعدها ، ومعرفة اعلام الكتاب والشعراء من قدامى ومعاصرين .

ــ نال الشهادة الثانوية عام (١٩٥٣) من ثانوية (اسعد عبد الله) في الحلبوني .

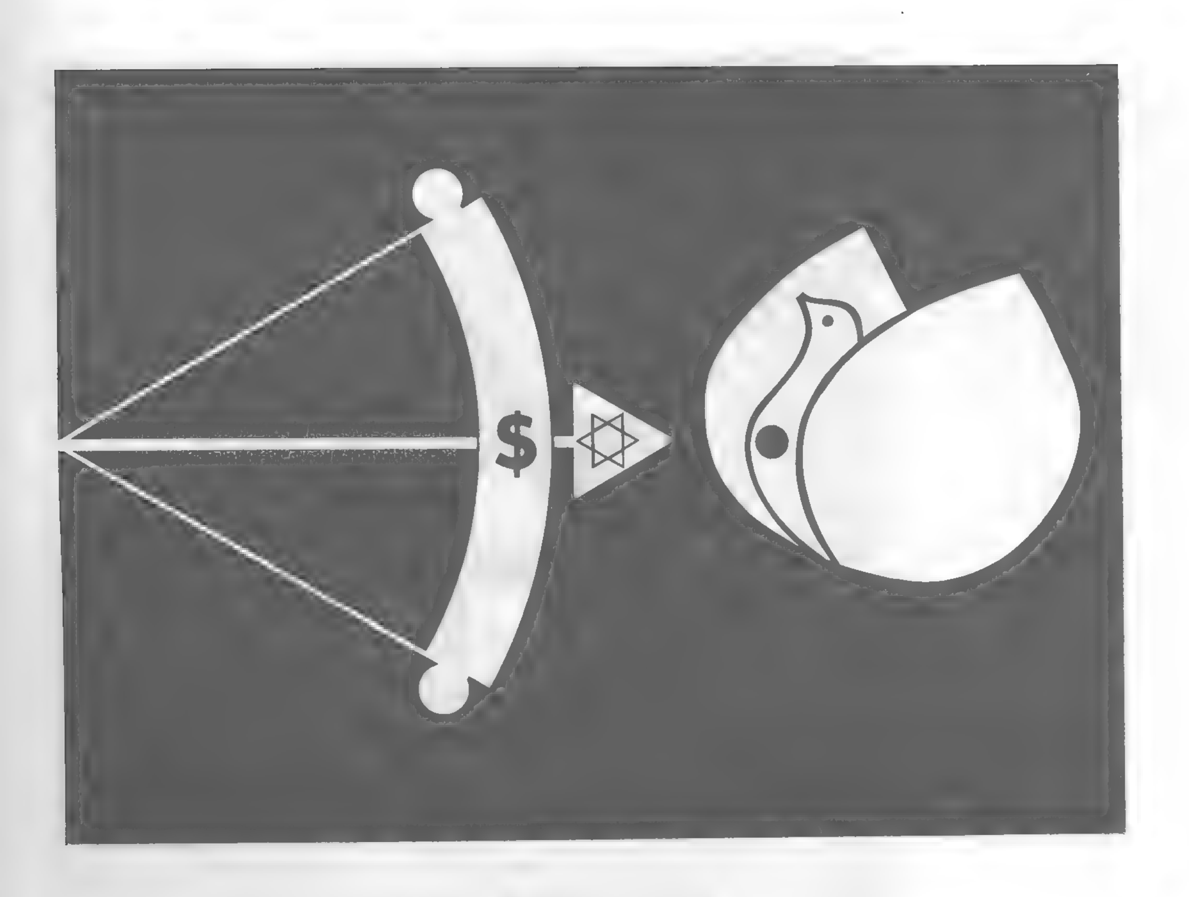
ــ تعرف أثناء المرحلة الثانوية على بعض الفنانين الشباب ، وكان صديقه الفنان المعروف (مروان قصاب باشي) ، وكانا يجتمعان مع بعض الفنانين الشباب الآخرين في جلسات مطولة يتحدثون عن الفن ، ويناقشون مدارسه ، وقد تعرف (عبد القادر) على عمالقة الفن العالمي ، مثل امثال (بيكاسو) و (موديلياني) و (بول كليه) و (كاندينسكي) ، وغيرهم ، لكنه كان متعلقا بلوحات الانطباعيين ، واعمال (غوغان) و (سيزان) و (فان غوغ) ، و (ماتيس) ، وهم المبشرون بالفن الحديث ، وكان قد تعرف على الفنان (نصير شورى) والفنان (صلاح الناشف) وهما مدرسان للفنون ، واحب اعمال الفنان (نصير شورى) وما كان يعرضه في المعارض .

ــ ثم كانت المرحلة الحاسمة في حياته ، والتي امتدت ما بين عامي (١٩٥٤ ــ ١٩٥٦) ، اذ اكتشف مسؤولية الفنان ، واهمية (الفن الحديث) ، ووجد ان تخطي الاساليب التقليدية السائدة ، سوف تدفعه الى اعادة النظر في كل ما كان يؤمن به ، وبدأ يفكر في ايجاد أسلوب فني خاص به ، وشعر ان ارتباطه بالفن يتوقف على ذلك ، وهكذا مر بمرحلة من القلق، ومن التردد ..

ــ رسم في عام (١٩٥٦) لوحة واحدة لم تعجبه ، وانقطع عن الرسم في نهاية العام ، ورغم مشاركته في المعرض العام للفنانين ، ولكنه كان مترددا بين الرسم والشعر ، يتحدث مع الفنانين ويحاورهم ، محاولا اكتشاف نفسه .

ــ في النصف الثاني من عام (١٩٥٧) ، كانت المرحلة الحاسمة ، اذ تركه الاصدقاء ، كل فنان سافر الى منطقة ، ووجد نفسه في عزلة ، فبدأ يحاور الالوان ، ويسعى الى اكتشاف ما يريد ، واحس بأن الالوان تتجاوب معه ، لتقدم ما يرغب به .

ــ التقى في هذه المرحلة مع الفنانين (نعيم اسماعيل) و (ادهم اسماعيل) واثاره اخلاصهما الهائل لعلمهما، وجهدهما لخلق لوحة عربية صافية ، وتحدث مع (نعيم اسماعيل) طويلا ، واحس بانه امام محاولات فنية صادقة لاكتشاف اهمية التراث العربي ، والوصول الى فن حديث بروح عربية .



١٩٧١

ـ شارك في المعرض العام للفنانين عام (١٩٥٧) بلوحتين وهما (ذات الشعر الاسود) و (حارة قديمة)، وكان قد بدأ بالتأثر بالفن التشكيلي ، وحاول أن يخلق تجربة خاصة به ، تعتمد كثيرا على تقديم لوحة شاعرية بمعالجتها ، وتحوير للاشكال ينطلق من هذه المعالجة الشاعرية ، والتي ارتبطت بتكوين (عبد القادر) الذي فطر على حب الجمال ، في الطبيعة والاشياء ، وما يملكه من نفس فطرت على (الشاعرية) .

ـ انتقل الى العمل في وزارة الثقافة عام (١٩٦٠)، بعد تأسيس الوزارة ، وتولى مسؤولية تصميم اعلانات المعارض الرسمية ، من ربيع وخريف ، ومشرفا على تصميم أدلة المعارض ، وبرزت الموهبة الغرافيكية لديه ، وهكذا جمع بين الفن التشكيلي ، وتصاميم الاعلانات الفنية ، والاشراف الفني ، على أدلة المعارض وعمل اغلفتها .

ـ جدد الخط العربي الذي استخدمه في كتابة الاعلان ، واغلفة الكتب ، وخلق التناغم الضروري بين تصميم الاعلان ، والكتابة العربية ، والتي أصبحت كتابة متجددة ، وبدأ في اكتشاف امكانات الخط الذي قدمه واقبل الكثيرون عليه ، يطلبون أغلفة لكتبهم ، واصبح الغلاف الذي يقدمه متميزا بتصميمه ، ومتطورا عن كل ما عرفناه من تصاميم ، وهكذا نشر فنه الى أوساط جديدة ، وجدت في تصاميمه ما يجمع الدقة ، والشاعرية ، والرموز التي كانت قابلة للتداول .

ـ شارك في المعارض الرسمية التي نظمتها وزارة الثقافة ، في هذه المرحلة (١٩٦٠ ـ ١٩٦٣) ، وقدم اللوحات التي كشفت عن موهبة ، وعن بحث فني خاص لاكتشاف لغة فنية خاصة به ، تملك الشاعرية ، وفيها البساطة المعبرة ، والتي تنطلق من القلب لتصل الى القلب .

ـ أقام معرضين في هذه الفترة في صالة الفن الحديث العالمي عام (١٩٦١ ـ ١٩٦٢) ، وقدم اللوحات بلا عناوين ، قائلا بأن على المشاهد أن يهتم باللوحة ، ويحاول تذوقها ، دون البحث في المضمون الادبي للكلمة ، وظل يقدم الحروف والكلمات منطلقا من هذا المبدأ أن نقرأ اللوحة ، ونبتعد عن المعاني ، أن نهتم بما في الكلمات والزخارف من قيم جمالية ، وتشكيلية ، وتجريدية ولا نكتفي بقراءة ما يكتب .



١٩٧١

ـ صمم العـديد من العبـارات ، والاشارات للتلفزيون العربي السوري ، وذلك بعـد تأسيسه ، وقدم الخطوط الحديثة التي كانت دومـا موضـع الاعجاب والتقدير لما فيها من محاولات للابتكار ، وظل يسعى الى اكتشاف ما في الخط العربي من جماليات، وكيف نستفيد منهـا ، من أجـل الحرف العربي ، ونطوعه للاغراض الفنية والطباعة المختلفة ، وذلك حتى يكون الخط معاصرا ، يتوافق مع التطورات التي تشهدها المطبعة ، وفن الاعـلان ، والدعاية ، والصحافـة .

ـ سافر الى ايطاليا ، عام (١٩٦٣) ، وظل فيها حتى عام (١٩٦٧) ، وتعرف على عمالقة الفن الايطالي، وقدم اللوحـات التجريدية خـلال هـذه المرحلة ، ولوحاته تعتمد على تداخـلات اللون ، وتدرجاته ، وتعرف علـى امكانات الفـن التجريدي ، تارة بلون واحـد ، واخرى بلون رئيسي مسيطـر ، مع بعض التداخـلات ، وعبر عن طريق اللون عن مشاعره ، وهكـذا اكتشف أن التداخـلات يمكـن أن تعكس الشاعرية كما تفعـل الخطوط المتحركة ، والرموز البسيطة ، والاشكال الانسانية ... والطبيعة .

ـ مارس تصميم الاعلان في ايطاليا ، بالاضافة الى دراسته للديكور ، ومارس الخط العربي ، وتعرف على أسـرار الخط اللاتيني الحديث ، وما يملكه من امكانات ، وربح عدة جوائز على اعلاناته وتصاميمه ، وقد حقق هذا العمل نجاحا كبيرا له .

ـ عاد الى دمشق ليعمل في وزارة الثقافة ، وذلك منذ عام (١٩٦٧) وحتى عام (١٩٦٩) ، حين عـين معيدا في كليـة الفنون الجميلة بدمشق ، وبدأ في



عبدالقادر أرناؤوط

تأسيس قسم الاعلان وتطويره ، وظهرت تأثيراته على الطلبة ، وسعى لتطوير الاعلان ، واوجد مدرسة في فن الاعلان ، واتبعه عـدد كبير من التلاميذ ، الذين اصبحوا فنانين فيما بعد ، وكلهم يعترف له بالفضل، لأن تجربته لم تقتصر على تصميم الاعلان وحده ، بل اصبح هـذا التصميم يجمـع (الكلمات) ، ويؤلف الاعلان الذي يتكامل ، من حيث قدرته على ايصال الهـدف الى الناس ، بأبسط الرموز ، وأكثرهـا جمالية ، وقدرة على ربط المشاهدين بما يشاهدون .

ـ نظم معرضه الثالث في المـركز الثقافي العربي بدمشق عام (١٩٦٧) ، وقدم اللوحات الفنية المتميزة ذات الطابع الفني الخاص ، وارتبطت هذه اللوحات بمدينة (دمشق) ، وحاراتها الشعبية ، وبدأ يقدم اللوحة المستوحاة من الجدران القديمة ، ومخلفات الزمن ، والتآكل ، وبقايا الاشكال ، والكلمات التي جعلت اللوحة تمتاز بعفوية وبساطة ، وقدم التراث العربي محورا ، وذلك على أساس ان ما يرسمه هو « التراث العربي » ، وقد تعرض للتغيير بفعل الزمن، والتآكل ، وهذه الاشياء قد نقلت رؤية شاعر يحب تراث البلد ، ويريد اضافة شيء خاص ومتميز .

ـ نظم معرضه الرابـع في المركز الثقافي العـربي بدمشق عام (١٩٧١) ، وخصص هذا المعرض لأعماله



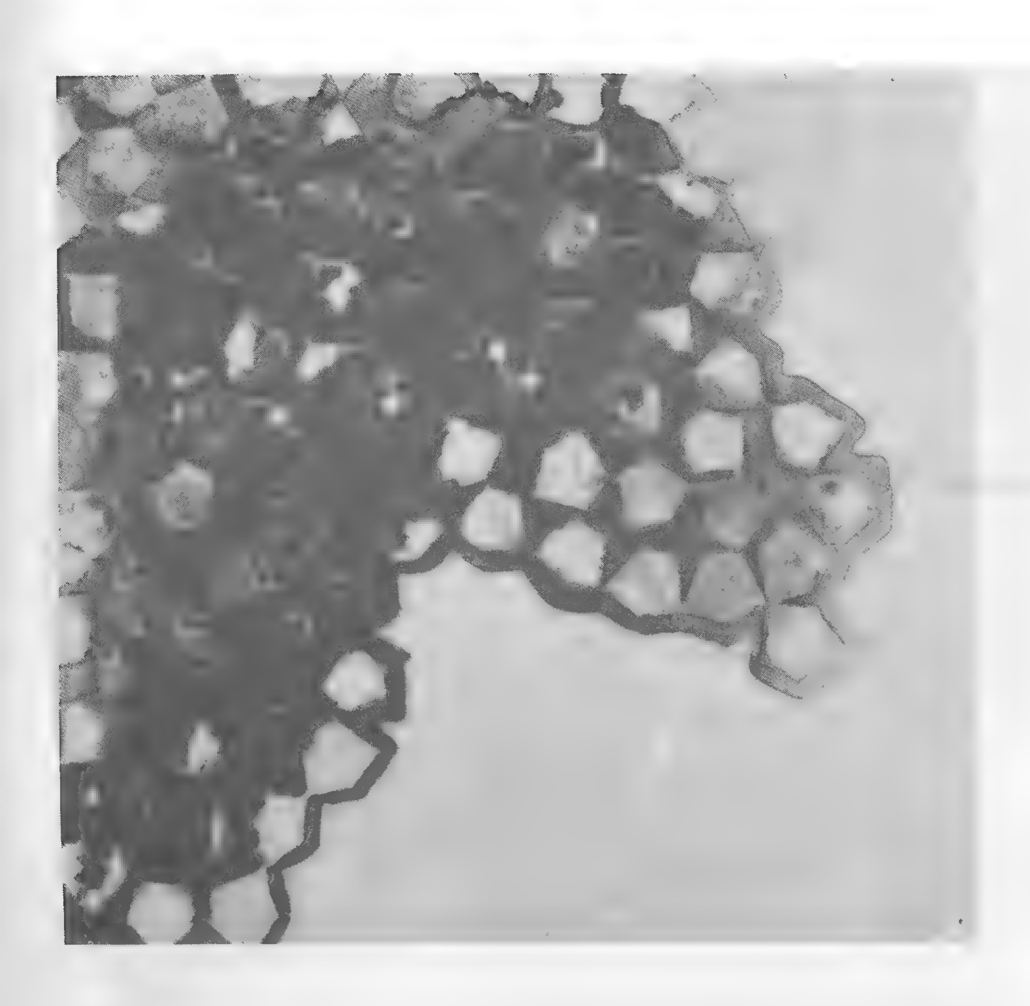
١٩٧٠

الغرافيكية ، في فن الاعلان واغلفة الكتب ، وكانت هذه هي المرة الاولى التي يقام معرض كامل يخصص لهذا الفن ، وقد أثار المعرض ضجة وذلك لما احتواه من اعمال فنية معالجة بصياغة خاصة ، رسمها قبل سفره الى ايطاليا ، وأثناء الدراسة وبعدها ، وهناك الاعلانات الفنية عن (المعارض الرسمية) ، وحفلات الموسيقى والباليه ، والسينما ، والمسرح القومي ، ومعرض دمشق الدولي ، وغيرها من الاعلانات الفنية ومن أهمها : معرض الخريف الذي اعتمد فيه على تشكيل الخط العربي لكلمة المعرض ، ومعرض دمشق الدولي الخامس ، وفيه معالجة الزخرفة العربية بصياغة جديدة ، اذ قدم الزخرفة ، وقد عولجت بصياغة جديدة ، بحيث لا نرى كل الزخرفة بل نرى قسما منها ، وتتداخل هذه الاشكال مع حركة لون معبرة في دائرة مستقلة ، وكذلك اعلان (باليه جوفري) الذي يتميز ببساطة تعبيره أجل الراقصة مع حركة عفوية لخط سريع كما لو ان الراقصة تحولت الى خط عربي حديث .

ـ صمم مجموعة من الاعلانات بمناسبة ذكرى مرور (١٥) عاما على مجزرة كفر قاسم ، في عام (١٩٧١) ، وقد قدم في هذه المعالجات الفنية المتطورة للاعلان السياسي ، واستخدم الصيغة الغرافيكية ، ليؤكد على الترابط بين النازية والصهيونية ، وحققت هذه الاعلانات نجاحا كبيرا حين عرضت في عدة دول عربية واجنبية .

ـ سافر الى فرنسا عام (١٩٧٢) ليتابع دراسة فن الاعلان وحصل على شهادة الدبلوم في الاتصالات البصرية من المدرسة الوطنية العليا للفنون الزخرفية في باريس ، وعاد عام (١٩٧٣) ، واصبح رئيسا لقسم الفنون الزخرفية في كلية الفنون من عام (١٩٧٥) الى (١٩٧٨) .

ـ نظم معرضه الخامس في صالة (أورنينا) عام (١٩٧٧) وقدم الصياغة الفنية المتطورة التي جمعت الكتابة والزخرفة في لوحات ملونة ، أو بلون واحد ، مبتكرا الاشكال ومحققا لتكوينات تجمع بين النظام



عبدالقادر أرناؤوط

الهندسي الدقيق ، والحركة ، وبدأت لوحاته تنتظم في اطار من البحث الفني التشكيلي المدروس لكل شيء في اللوحة ، ورسم عدة لوحات مربعة ، اكتملت من حيث علاقاتها ، وذلك لأن المربع يساعده على ابتكار لوحة متكاملة ، لونا وشكلا . وهذا التأليف ساعده على الوصول الى التكوين الهندسي الصارم والمبتكر .

ـ نظم معرضه السادس في صالة الرفاه (١٩٨٥)، وقدم التجارب اللونية ، والنظام المبتكر لعلاقات الاشكال مع ادخال الوان متعددة ، وزخارف مختلفة، وقدم الاشكال العضوية ، والزخرفية ، وتداخلات الالوان وهكذا فتح الباب على مصراعيه أمام بحث لوني جديد ، مربع أو مستطيل ملون ، وفيه البساطة والمقدرة على الابتكار الاصيل ، الذي نحس بأنه يجمع بين اللون والتأليف ، انه يخوض بحثه الآن في مجال اختبار لغته الفنية على تحقيق كل ما يريد من بحوث واشكال تجمع الهندسة والعفوية .

ـ نظم معرضه السابع والاخير في المركز الثقافي العربي بدمشق ، وقدم لوحات بيضاء ، الا من تأثيرات لونية ، واعتمد على العلاقات البيضاء مع الزخارف والاشكال النافرة ، في بحث هو في منتهى الصفاء والبساطة ، وكانت هذه التجارب هي خاتمة بحوثه الفنيـة .

ـ عبد القادر أرناؤوط ، فنان تشكيلي مبدع لتجربة فنية أصيلة ، وباحث فني ، وله رؤيته الشاعرية المستمدة من التراث العربي بروح خاصة ، فيها الشاعرية والرمز ، وفنان مجدد في مجال فن الاعلان ، وله اعلاناته المتميزة الفنية ، والموسيقية ، وللمسرح والسينما ، وكذلك له اسهاماته في مجال الاعلان لمعرض دمشق الدولي خلال السنوات الاخيرة، وقد جدد الخط العربي مبتكرا في خطوطه ، وبحوثه لها أهميتها الفنية والعلمية ، وفنان معلم في مجال الاعلان ، وله تلامذته الذين يعترفون بفضله في مجال تعليم الاعلان وفن الغرافيك .

الفنّان

بول دلفو

ترجمة واعداد: محمد الفيا

ولد في العام (١٨٩٧) ، ويعيش اواخر ايامه في بيت صغير اشبه بالدير ، بين اكواخ الصيادين ، حيث تكنس الريح التراب المزروع بالجولق ، مستوحشا وشبه ضرير ، لكن الابتسامة لا تفارق شفتيه ، لقد هجر ريشه منذ بضع سنوات ، بعد أن بات عاجزا عن رؤية الالوان ، مع ذلك نادرا ما يتجاوز عتبة مرسمه ، الذي ما تزال تشده اليه قوة شغف وولع ، وقناعات نابضة بالحياة ، ليس في ذلك كله ما يؤلمه ، وغالبا ما يردد : (أفضل الذكرى) ، ولقد عاش حياته كلها مغلفة بالاحلام ، فوق سطوح المقاهي وعلى أرصفتها ، وتحت الشمس ، وفي قلب زنزانة مظلمة ، .. و [في كل مكان ارسم الشيء نفسه] .

اليوم ، وقد تلاشى الخصام التجريدي ـ التصويري من تلقاء نفسه ، وزالت مواقف الجدل ، راح المعنيون يرون (دلفو) وضوح أكثر : اذا كان لا بد من تقويم (دلفو) من خلال استدارات فتياته الحسناوات وحسب ، فاننا لاشك ساقطون في التفسير الخاطىء ، واذا كان صعبا احيانا ان ندخل الى عالمه فذلك لانه يبحث تحديدا عن رسم استحالة التواصل، عدا ذلك ، هنالك من العفة في اعماله ما يفوق بكثير عفة حوريات البانتيون، وانها لمفارقة غريبة . أن يأتيينا هذا الدرس من بلد (روبنس) في بيت (دلفو) الفنان ، تناثر اشياء واسقاط اشياء ، وصوان وبيان ، وتصميمات سيارات وقاطرات ، (عذراء) كأنها ندر، مبرقشة بالفيروزج ، وجمجمة البسها تاجا ملكيا مذهبا من الورق المقوى ، وعلى الجدران تناثرت لوحاته الزرقاء ، وقد احتلتها حسناوات عاريات ، عاريات في كل مكان : في القطار ، وفي الحدائق ، والمدن القديمة، وتحت اقواس الساحات ، وفي الصالات ، ساكنات ، ومستجمعات ، ومتأملات كأنهن عزراوات (القرن الرابع عشر) الا أنهن استحواذيات لفرط عريهن .

عالم (بول دلفو) الخاص مختلط مع عالم احلامه: [كم وددت ان أعيش في احدى لوحاتي] ، وقد تردد الفنان طويلا قبل أن يمضي في (رحلة السرياليين) ، على حد قوله ، لقد تردد طويلا ، وغير وتغير كثيرا ، الا انه ظل يلهو في عامه الرابع والتسعين بما كان يحبه في عامه العاشرة : القطارات الكهربائية وروايات (جول فيرن) .



بول دلفو

لقد ظل حلم الرحلات الخيالية يراعب راسه طيلة حياته ، وقد رحل كثيرا في الخيال ، وفي عامه العشرين، ظن أن في كيانه رسام طبيعة ، فبقي خارج الجدران في الاوقات ، يعمل كالمحكوم بالاشغال الشاقة ، ولكن غالبا ما كانت الخيبة رفيقة مشـواره هذا ، فيحطم لوحاته ، ولم ينج منها الا القليل ، من بينها [منظـر محطة] هي ليوبولد ، محطته الاولى ، المغشاةبالابخرة اللافحة ، كان قد باعها ، لكنه استردها ، واستبدلها بلوحة مائية من الثلاثنيات وعلقها في صالونه .

[دلفو] الاسلوب اللاحق سيكون تعبيريا ، ومتأثرا (انسور) ، ويروي (دلفو) كيف زاره رسام (الاقنعة) ذات يوم : (كان رجلا طويلا ، ورقيقا ، ذا لحيةبيضاء، لم يحدثني الا عن صندوقه المليء بالبطاقات المصرفية، لم يكن يهمه شيء سوى المال) وتأثر أيضا (بكيريكو) ، الذي (فتح عينيه) على ساحات ايطاليا الغريبة ، التي وجد فيها (دلفو) المستوحش ، الصامت ، طريقـا للتعبير عن الصمت والوحشة والاستيهام ، ومنذ العام (١٩٣٥) وفي قلب ساعة [اغمونت] رسم (دلفـو)



بول دلفو

امرأة عارية ، ذات عينين لوزيتين ، وشعر مشعث ، ومقطورة قطار مضاءة بين (انقاض سيلينونت) .

وتتالى مواضيعه : في لوحاته ، النساء يتقاطعن دون أن ترى احداهن الاخرى ، وجمهور يتردد الى مدينة ميتة ، ورجل يقرأ صحيفة في وسط كوكبة من النساء العاريات .

لقد كان في لوحات [دلفو] ما يزيد نظريات فرويد غنى ، على نحو مثالي ، لاسيما وأن الفنان كان شحيحا في تصريحاته ، مدركا ان السر لايجابه التفسير وليس من شك في أن غياب التفاصيل ، هو اكثر مفاجاة وأبلغ تأثيرا في كثير من الاحيان من التحديد ، لقد اردت في البداية أن أرسم امرأة تقطف زهرة ، فقلت لنفسي أن الحركة بدون الزهرة ستكون أكثر ايحاءا ، فمحوت الزهـرة ..

سفتن عالم [دلفو] المخرج الايطالي (فلييني) الذي اقتبس من اجل فيلمه (ثمانية ونصف) احـدى المحطات التي رسمها الفنان البلجيكي ، مع شمعداناتها وأعمدتها ، ولم يستثن منها سوى (اللوليتات) اللواتي يترددن عند الرسام الى مواقع الحزن العالية تلك ، كأنهن شقيقات [بالتوس] الأصفر ، الا أن هـذه الشبقية التي لم تعرف حدودا كثيرا ما أثارت الصخب ففي العام (١٩٦٢) ، منعت بلدية (أوستند)البلجيكية القاصرين من حضور معارض (دلفو) ، وفي البندقية ، تداعى الكهنة الى عدم زيارة معارضه ايضا ، ولكـن عبثا : فمن خلال رسم مخلوقاته الجميلة المحكومات أبدا بالعذرية ، و (موظفيه) الصـفار والعجائز المتدينين بألبسة ونظارات أنفية غريبة ، انتزعت مـن هؤلاء ، واولئك ، حتى قدرتهم الواخزة ، وربما كان من هنا اضفاء طابع التقليدية ، والقدم على لوحاتـه أخيرا ، تعطي هذه اللوحات الانطباع بأنها تعـود في تاريخها ، الى العام (١٩٢٥) ، تلك السنة التي كان



بول دلفو - العذراوات العاملات



بول دلفو -

(دلفو) فيها مايزال مراهقا .

وعلى الرغم من ملائكيته ، كان [بول دلفو] يعي مكانته في تاريخ الرسم : ففي العام (١٩٨١) ، قبل انشاء مبرة تحمل اسم (مؤسسة بول دلفو) في (سانت ادسبانو) البلجيكية ، من أشهر لوحاته :

[طريق روما] ، (١٩٧٩) : لقد كتب بودلير يقول : [المرأة هي الكائن الذي يضفي أوسع طيف وأعظم ضوء على أحلامنا] ، وهي أيضا في قلب عالم (دلفو) ، نسائي هن خارج الزمن ، يأتين من أعماق تاريخ الفن ، إنهن ملامح (دانييل كانيل) وموديله المفضل لعشرين عاما ، إنها هي التي يصورها بلا نهاية في هذه اللوحة ، وقد رفض دائما أن يتخلى عن (طريق روما) ، التي ستبقى في (مؤسسة دلفو) على مقربة من بيته .

[الموكب] ، (١٩٦٣) : [إنها تضعنا في «بواتسفورت» بطول الخط الحديدي (بروكسل ـ نامور) ، وقد أنزلت فيها ، من أحد التلال ، كوكبة من النساء اللواتي



بول دلفو - الراوية

يحملن المصابيح ، وفي العمق ، بيوت بواتسفورت القديمة ، غير أن هذه البيوت اختفت اليوم ، وحلت محلها مساكن لا روح فيها] .

[تحية الى جول فيرن] ، **(١٩٧١)** : [راودتني الرغبة في أن أعيد نسخ عالم (جول فيرن) ، مع (أوتوليد نبروك) و (بالميرين روزين) و (الآلة البخارية) أما الشخصية المركزية ، التي تتوسط الضوء ، فهي هنا لإضفاء البريق ، ولولاها مع حمرة القبعة لما كانت اللوحة ، والى اليمين ، صورت نفسي في شخصية عالم .

[الشرفة] ، **(١٩٧٩)** : [فتيات ينزلن الدرج استعدادا للغوص في الماء ، كل شيء ينطلق هنا من تذكر لوحة قديمة نسيت اسم مبدعها ، ويرى المشهد هنا عبر كوة صغيرة ، وخارج حدود الماء ، ينفتح أمام المستحمات منظر الحاضرة ، حيث اعتاد الرسام أن يضع بين المعابد أشخاصا من استيهاماته] .

[الزيارة] ، **(١٩٤٤)** : الحجرة مع مصباح البترول ، والطاولة ، والبساط والورق ، المرسوم



بول دلفو —

على الجدران ، هي من وحي تذكر بيت عماتي في (وانز) الذي بقيت أزوره خلال أوقات الفراغ .

[الراوية] ، **(١٩٣٧)** : أحد الرسومات النادرة لرجل عار ، انه لوحة شخصية وهي أول لوحة أرسمها في (١٩) شارع اسكتلندا ، لم يكن لدي مرسم ، وقد رسمتها على طاولة في الطابق الثاني ، أما العاري المؤطر أمام الراوية فهو تكملة للوحة ، وانعكاس للسريالية آنذاك .

[المومسات] ، **(١٩٤١)** : نساء يخرجن من خيمة ويتبعثرن على حافة الماء .

[العذراوات العاقلات] ، **(١٩٦٥)** : رسمت هذه اللوحة في مرسم [سانت إيدسبالد] . والنساء العذراوات الحكيمات هن اللواتي يحملن مصابيح طفولتي ، والعذراوات المجنونات هن اللواتي (في العمق) يحملن مصابيحهن مطفأة ، لعدم وجود الزيت .

[دلفو] يتحدث عن نفسه :

[كنت في البداية ، منذ سبعين عاما ، رساما انطباعيا ، وقد رسمت لوحات حول الطبيعة، ومناظر،



بول دلفو ـ الزيارة

وبحريات ، ثم رحت ارسم الوجوه ، فتغير مظهر لوحاتي وسيكولوجيتها : وهنا بدأت ارسم التكوينات الكبيرة ، مع الاشخاص ، لوحات البدايات اتلفتها كلها ، فلم اكن راضيا عنها ، ووجدت انها لم تكن تتطابق مع ما توقعته ، كانت رديئة ، لم احاول قط إخفاء الانطباع الذي أكونه عن نفسي ، ولم يكن ذلك الانطباع ، عرفت الشك ، والشعور في انني لم اكن بمستوى ما تمنيت ، وبانني ما توصلت الى الحقيقة .

لقد طورت تكوينات الكبيرة ، وأدخلت اليها (السريالية) بحيث أعطي الشيء ميزة خاصة ، وغريبة، واحيانا اعظم مما هو في الحقيقة ، هذا ما منحتني إياه السريالية كانطباع ، بعدئذ ، اردت أن أكون سرياليا ، ولكن على نحو مختلف ، حينما حاولت أن ادخل في الشيء الطبيعي إحساسا سرياليا . كان ذلك بين عامي (١٩٤٠) و (١٩٤٥) حينذاك ، وضعت في هذا القالب مشاعري الشخصية ، حزنا وفرحا ، وبالاخص في بعض اللوحات ، مثل (الحزن) و (قطار الليل) و (جنيات البحر الكبيرات) التي كانت جزءا من تعلمي السريالي ، الا أنني خرجت من ذلك بما هو أكثر ، بشيء لا يرى ، ولا يحس ، لكنه موجود في اللوحة ،

واكملت مشوار حياتي بعدئذ بهذه الاندفاعة ، لم اكن اود ان تكون السريالية ظاهرة في لوحاتي ، بل مختبئة في الجو العام .

لقد وجدت في السريالية نظرية ، وكنت أريد التملص من النظريات بأي ثمن ، هذا الركام من حكايات متحف (غريفن) ، امتثلت لذلك في البداية بالتأكيد ، ورسمت لوحة مثلت قوس النصر مع المصابيح ، وقد اتلفت في تندن عن غير قصد ، كانت لوحة سريالية ، لكنني تخليت فيما بعد عن ذلك ، فلوحة [موكب الدانتلا] لم تعد من السريالية ، كانت شيئا آخر ، وأول لوحة مقبولة ، ولم اشا الانخراط في العصبة ، مفضلا البقاء مستقلا مع اخذ ما يفيدني من (السريالية) ، ووجدت في النساء العاريات ، السائرات في الممرات ، ومع مصابيحهن البترولية امرا غير مألوف ، بل غريبا ايضا ، وكان الضوء هو الشيء الجميل .

واذا كان في لوحاتي طيف من اللاواقعية فذلك نتيجة لما ذكرت ، غير انني خرجت من ذلك (البئر) ، الذي هو السريالية ، شيئا فشيئا .

يسألونني من أين آتي بنساء لوحاتي ، المتدثرات حينا والعاريات أحيانا ، في الحقيقة ، الامر في غاية



بول دلفو ـ دلفو وزوجته تام عام/١٩٤٩

البساطة ، فالكائن الانساني ـ وبالتالي المرأة ـ يولد بلا ثياب ، نساء لوحاتي ياتين من اعماق تاريخ الفن ، وهن عاريات لأنني لا استطيع إلباسهن كما لو انهن آتيات من هذا الزمن او ذاك ، إنهن لازمانيات .

في لوحة (المدينة القلقة) ، الشخصية الرئيسية هي رجل ، وهو أنا ، كنت قد استلقيت على الارض ، ورسمت نفسي كي لا اخطىء ، إن من يمثل كل قلق العالم في هذه اللوحة هو (أنا) ، وقد رسمتها إبان الحـرب .

لم أستعن بالديكورات (الأروقة ، والأعمدة) ، لإضفاء شعور باللانهاية والخلود ، كل ما هنالك هو أنني اردت أن استوحي اشياء من الماضي القديم ، وكل هذه الاعمدة ، الدورية والأيونية هي على جانب كبير من الروعة ، فرسمتها ، هذا كل شيء .

اما تلك المحطات الآتية من ذكريات طفولتي ، مع قطاراتها التي بدت وكأنها تم تنطلق من مكان ما أو تتجه نحو موقع ما ، فانها لا تحمل شيئا من الرمزية ، انها قطارات تجري وحسب ، ان ما يهمني هـو مشهد القطار ، وليس رمزه أو وجهته ، ما يعنيني هو تلك المقصورة ، والضوء الصغير الساكن في سقفها ، وصفرة القاطرة الصغيرة عند الانطلاق ، انها أشياء صغيرة ، وبسيطة جدا ، وذكريات طفولة تطورت مع العمر .

لقد تأثرت بالكثيرين من الرسامين ، مثل (جيمس إنسور) الذي أعتبره أحد كبار الرسامين الحديثين ، و (برمك) و (دي سمت) الذي كان رجلا متواضعا جدا ، مع ذلك ، كان يبدعه كان جميلا ، وذا نكهـة محلية ، وتأثرت أيضا (بكيريكو) إن مدن (كيريكو) هي قصائد صمت .

(دانييل كانيل) كانت موديلي المفضل على مدى عشرين عاما ، وكانت ذكية ، ومثقفة ، وحساسة ، ولم أصور زوجتي (تام) ، ولو في لوحة واحدة ، بل اكتفيت ببعض الرسوم لها فقط ، في الحياة ، لا تراود الاشياء الاساسية الذهن .

أقمت أول معرض لي في قصر الفنون الجميلة في بروكسل عام (١٩٣٦) .

ما زلت أحلم بالرسم ، لقد رسمت طالما كانت بي قدرة على الرسم ، والآن أحاول الا أتخيل كثيرا ، وإلا كان الامر فظيعا ، ثم ، ربما كان العيش طريقة ما من طرق الاحلام . . .

عن (باري ماتش) و (فيغارو ماغازين) الفرنسيتين



الفنان فيصب العجمي - طبيعة صامتة



الفنان أحمد معلا - تجريد



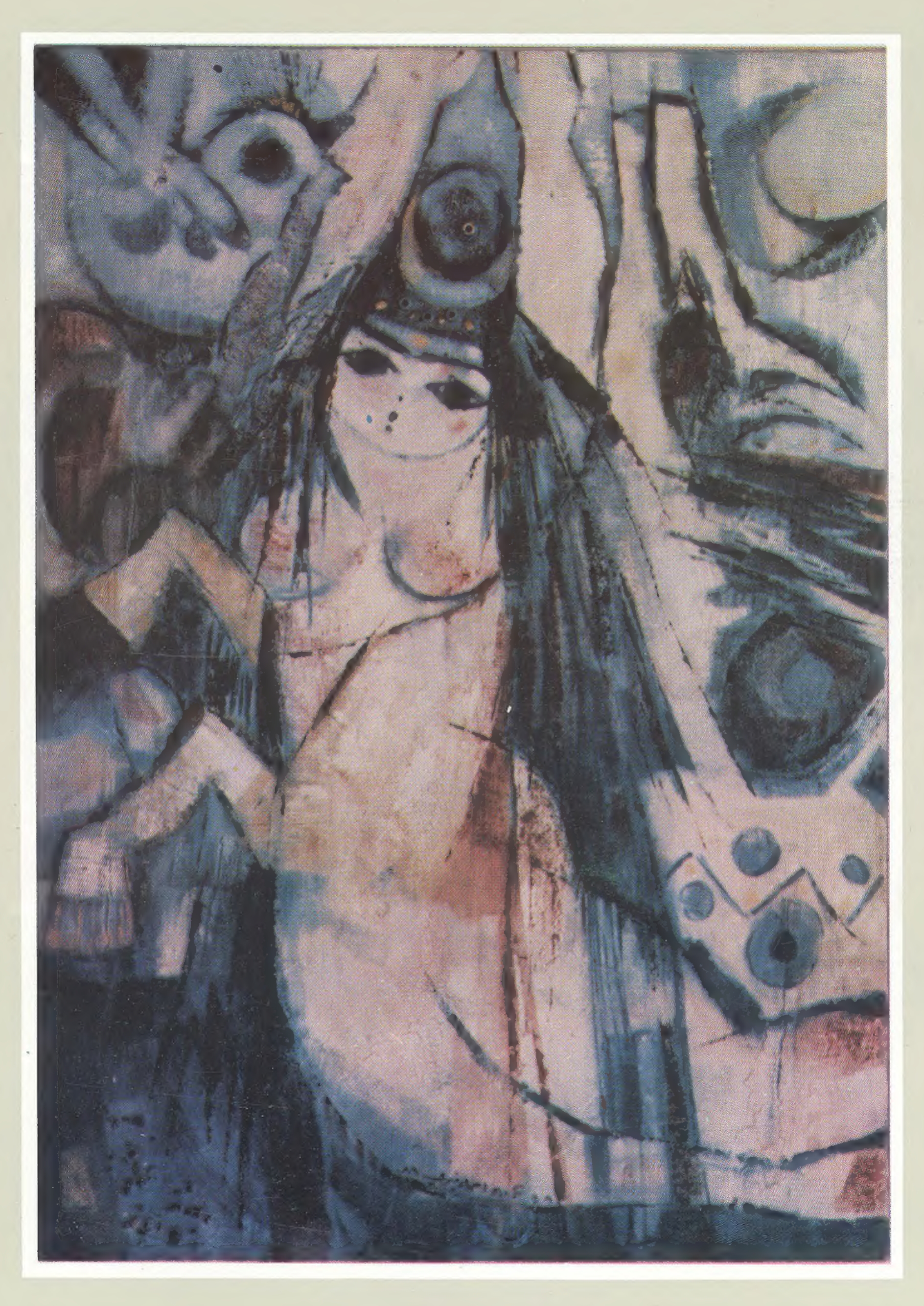
الفنان علي سليمان - تجريد وواقع



عبد اللطيف العمودي - تأليف



الفنان محمود جليلاتي - تكوين



أسماء فيومي - امرأة وحصان



الفنان علي الصابوني - صلاح الدين الأيوبي



الفنان سمير سلامة - كتابة عربية

LA VIE DE L'ART PLASTIQUE

Revue trimestrielle - Ministère de la Culture - Damas

41 42 43 44 45 46 47 48

